LA PEINTURE EN EUROPE

ROME

LE VATICAN-LES ÉGLISES

7/6

L.6.
10

JESUIT
LIBRARY

HR

LA

PEINTURE EN EUROPE

CATALOGUES RAISONNÉS

DES ŒUVRES PRINCIPALES

CONSERVÉES DANS LES MUSÉES, COLLECTIONS,

ÉDIFICES CIVILS ET RELIGIEUX

Volumes déjà parus

Le Louvre (3e édition).
Florence.
La Belgique.
Venise.
La Hollande.
Rome. — I. Le Vatican. — Les Églises.

Pour paraître prochainement

Rome. — II. Les Musées — Les Collections particulières.

POUR PARAITRE DANS LA MÊME COLLECTION

Paris.
Environs de Paris (Versailles, Fontainebleau, Chantilly, Compiègne, etc.).
La France (Région du Nord).
La France (Région du Midi).
L'Italie du Nord (Milan, Turin, etc.)
La Toscane (Prato, Lucques, Pise, etc.).
L'Italie du Centre (Ombrie et Émilie).
L'Italie du Midi (Naples, la Sicile, etc.).
L'Allemagne du Nord (Berlin, Brunswick, Cassel, Dresde, etc.).
L'Allemagne du Sud (Munich, Nuremberg, Augsbourg, Vienne, etc.).
L'Angleterre.
L'Espagne.
La Russie et la Suède.

40164. — Imprimerie Lahure, 9, rue de Fleurus, à Paris.

LA PEINTURE EN EUROPE

ROME

LE VATICAN — LES ÉGLISES

PAR

GEORGES LAFENESTRE

Membre de l'Institut

Conservateur des peintures au Musée national du Louvre

ET

EUGÈNE RICHTENBERGER

Ouvrage orné de cent reproductions photographiques

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART

9, rue Bonaparte

1903

EXPLICATIONS DES ABRÉVIATIONS

H	Hauteur.
L	Largeur.
T	Toile.
B	Bois.
Fig.	Figure.
Gr. nat.	Grandeur nature.
Pet. nat.	Plus petit que nature.
Burck.	Burckhardt (*Le Cicerone*).
Cr. et Cav.	Crowe et Cavalcaselle (*ouvrages divers*).
Pass.	Passavant (*Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*).
Vas.	Vasari (*Le Vite dei pittori, etc.*).

L'astérisque * indique que le tableau a été photographié par la maison Anderson, 28 via Nomentana, à Rome.

INTRODUCTION

Le grand nombre des œuvres de peinture conservées à Rome et l'intérêt qu'elles présentent pour l'histoire de l'art, nous ont obligés à leur consacrer deux volumes, l'un décrivant les fresques, tableaux ou toiles qui se trouvent dans les Palais pontificaux, les Églises et les Couvents ; l'autre, réservé aux peintures qu'on peut voir dans les Galeries publiques ou privées et les Palais particuliers.

Dans le premier volume que nous publions aujourd'hui, nous avons réparti, pour la commodité du voyageur, les peintures religieuses, suivant leur emplacement, en trois sections. Dans les deux premières, nous le conduisons à travers les diverses parties du Palais du Vatican : dans la troisième, nous visitons les églises et autres édifices religieux de Rome et de sa banlieue :

I. — **Palais du Vatican** (1re partie), p. 7.

1° Troisième étage : *Pinacothèque* ou *Galerie de Peintures*, p. 5. — 2° Deuxième étage : *Chambres* et *Loges*, peintures de Raphaël, p. 29 et 60. — *Chapelle de Nicolas V*, peintures de Fra Beato Angelico, p. 56. — 3° Premier étage : *Bibliothèque* et *Musée Chrétien*, p. 74. — *Appartement Borgia*, peintures de Pinturicchio, p. 81. — *Appartements particuliers de Sa Sainteté*, p. 126. — *Chambre de bains du cardinal Bibiena*, p. 131.

II. — **Palais du Vatican** (2e partie), p. 133.

1° — *Salle Royale*, p. 135. — 2° *Chapelle Pauline*, p. 141. — 3° *Chapelle Sixtine*, p. 143.

III. **Églises et Édifices religieux** (p. 183).

1° Sur la *rive gauche* du Tibre, p. 185.
2° Sur la *rive droite* du Tibre, p. 315.
3° *Hors les murs*, p. 342.

Dans chacune de ces sections topographiques, nous nous dirigeons toujours de l'Est à l'Ouest, en suivant, autant que possible, dans l'intérieur des édifices, les itinéraires usités dans les guides les plus connus.

Nous avons pensé qu'il était utile et même nécessaire de joindre, dans beaucoup d'églises, à la description des peintures proprement dites, fresques et tableaux, celle des *mosaïques* qui restent les plus importants et précieux témoignages de l'art chrétien, depuis le IVe jusqu'au XIIe siècle, et dont la vue et l'étude ont exercé de tout temps une si grande influence sur l'art religieux et monumental.

Nous devons exprimer, ici, notre reconnaissance à toutes les personnes qui ont bien voulu nous prêter leur appui et leur concours, notamment à M. de Navenne, ministre plénipotentiaire, chargé d'affaires de la République française auprès du Saint-Siège, dont l'intervention bienveillante nous a fait ouvrir toutes les portes du Vatican, même celles des appartements particuliers de Sa Sainteté, à Mgr le Cardinal della Volpe, au R. P. Ehrlé, le savant bibliothécaire du Vatican qui nous a permis de visiter le Musée Chrétien, à M. Adolfo Venturi, conservateur de la Galerie du Palais Corsini, membre associé de l'Institut de France, dont l'obligeance amicale ne nous a jamais fait défaut.

M. Jean Guiffrey, attaché à la Conservation des Peintures et Dessins au Musée du Louvre, nous a, comme pour les volumes précédents, prêté son concours dévoué. C'est à la gracieuseté de M. Anderson, de Rome, que nous devons la communication des clichés photographiques servant à l'illustration du volume.

LA PEINTURE RELIGIEUSE A ROME

Rome, siège de la Papauté, est naturellement la ville où l'on peut étudier, avec le plus de suite, les développements et les évolutions de la peinture religieuse. Depuis dix-sept siècles, presque toujours, c'est à Rome que les artistes, indigènes ou étrangers, ont subi le plus fortement l'influence simultanée des deux traditions où cet art s'est sans cesse ravivé : la tradition gréco-romaine de l'Antiquité, la tradition chrétienne du Moyen Age. La première n'a cessé d'y demeurer vivante et active, même aux plus basses époques, dans les magnifiques débris des édifices antiques ; plus tard, à partir du XVe siècle et du réveil de l'esprit classique, elle y redevient souveraine par l'abondance des chefs-d'œuvre jaillis de terre et recueillis avec piété. La seconde, depuis le IVe siècle jusqu'à nos jours, n'a cessé, sous l'influence locale des divers pontifes et l'influence générale de la culture européenne, de s'y modifier, entre les mains des architectes, sculpteurs et peintres, suivant les transformations des sentiments et des imaginations dans le monde catholique, transformations aussi fatales et continues, que celles de la vie sociale et intellectuelle, des idées et des mœurs, malgré la stabilité du dogme et dans l'unité de la foi.

Sauf quelques vestiges de décorations murales, la plupart bien détériorées, qu'il faut chercher dans les **Catacombes**, il ne reste rien, dans les édifices romains, des fresques ou tableaux dont les Chrétiens les ornèrent dès que leur culte, reconnu par Constantin, put être exercé publiquement. Les mosaïques ont mieux résisté au temps ; la série en reste encore assez complète pour nous montrer toutes les évolutions de la peinture chrétienne, depuis sa formation, dans un milieu à demi-païen au IVe siècle, à travers les pires époques de la décadence déterminée par les invasions barbares, jusqu'à sa lente renaissance, sous les influences byzantine et toscane, aux XIIe et XIIIe siècles. La coupole de

*

Sainte-Constance, avec ses rinceaux fleuris, semés de figurines souriantes et légères, entourant des scènes de vendanges et de moissons, l'abside de **Sainte-Pudentienne** avec son beau Christ, philosophe et orateur, enseignant sa doctrine à de nobles apôtres, largement drapés dans leurs toges, sous la protection de deux majestueuses patriciennes, suffisent à prouver avec quelle aisance le premier art chrétien, sous Constantin et ses successeurs, calme, souriant et sain, reprenait simplement la suite de l'art antique.

Le transfert du siège de l'Empire à Byzance, devenue Constantinople, le sac de Rome par Alaric (409), arrêtent ce mouvement. A mesure que les calamités s'accumulent pour ruiner et dépeupler la grande ville (Invasion et sac des Vandales en 455, des Visigoths en 472, fin de l'empire romain en 474), l'autorité de la tradition antique s'atténue, la main-d'œuvre s'affaiblit. L'imagination des Chrétiens, en revanche, se délivre et se renouvelle. Durant ces misères des ve et vi^e^ siècles, tandis qu'à Ravenne, résidence des empereurs d'Orient ou de leurs représentants, s'épanouit, avec une splendeur inattendue, le nouvel art byzantin, à Rome même, sans cesse ensanglantée et pillée, le zèle actif des grands pontifes, lutte toujours avec éclat contre la montée de la barbarie. Les deux belles figures de l'*Eglise des Gentils*, et de l'*Eglise des Circoncis*, à **Sainte-Sabine**, se rattachent encore à l'art antique. L'œuvre capitale entreprise et achevée par Sixte III (432-440), la décoration de l'arc triomphal et de la nef dans la basilique de **Sainte-Marie-Majeure**, sans rompre avec les traditions séculaires, témoigne, pourtant, d'un esprit plus libre et de tendances déjà plus naturalistes dans la conception et l'exécution d'un ensemble typique. Dans l'arc triomphal, on trouve les premières représentations des scènes évangéliques qui deviendront les thèmes courants de l'art au Moyen Age, l'*Annonciation*, la *Présentation au Temple*, l'*Adoration des Rois Mages*, *Jésus-Christ parmi les Docteurs*, le *Massacre des Innocents*. La peinture historique de la religion nouvelle fait, en même temps, ses premiers essais, dans les trente-six compartiments de la nef, les *Scènes tirées de l'Ancien Testament*; là, le peintre s'inspire, pour les compositions et les costumes, des bas-reliefs de la colonne Trajane et des autres monuments romains encore subsistants, comme le font, à la même époque, dans leurs miniatures, les enlumineurs des manuscrits chrétiens. La décoration de **Saint-Paul-hors-les-murs**, détruite par l'incendie de 1823, avait été achevée entre 440 et 461 ; les mosaïques de la basilique reconstruite

en reproduisent la disposition. Heureusement, le temps a mieux respecté la délicieuse décoration, toute symbolique, fleurie et printanière, de l'**Oratoire de Saint-Jean-l'Évangéliste**, exécutée sous le pontife Hilaire (461-467).

A partir du VIe siècle, jusqu'au XIe, malgré le voisinage des chefs-d'œuvre de Ravenne, malgré les constants efforts des pontifes, dans Rome, d'abord mal défendue par les empereurs d'Orient contre de nouveaux Barbares, puis livrée à d'interminables querelles intérieures, la décadence poursuit son cours. Les œuvres, d'ailleurs, sont toujours nombreuses; le plus souvent copiées d'après les modèles antérieurs, elles gardent encore, dans leur maladresse technique, un bel aspect décoratif et monumental. L'*abside* des **Saints-Côme-et-Damien** (526-530) marque l'introduction d'éléments étrangers et du réalisme septentrional dans la tradition romaine. Au VIIe siècle, dans l'*abside* de **Sainte-Agnès**, la sainte, richement vêtue à l'orientale, se dresse avec la dignité d'une impératrice byzantine, et l'*oratoire* de **Saint-Venance**, ainsi que la figure de *Saint Sébastien* à **Saint-Pierre-aux-Liens**, porte aussi des traces de l'influence dominante. Les ouvrages du VIIIe et du XIe siècle, malgré les tentatives éphémères de la restauration carolingienne, restent les plus médiocres par la nullité de l'invention et la pauvreté du style. Le *triclinium* du **Palais de Latran**, les *absides* des églises **Saints-Nérée-et-Achillée**, **Sainte-Marie-de-la-Nacelle**, **Sainte-Praxède**, **Sainte-Cécile**, attestent tristement les misères de ces siècles lamentables.

Au XIIe siècle, seulement, le génie des artistes romains se ressaisit et s'efforce de renouer les traditions interrompues. La décoration de l'église **Sainte-Marie-du-Transtévère** (*façade*, *arc triomphal*, *voûte absidale*) et celle de **Sainte-Françoise-Romaine**, contemporaines des mosaïques de la basilique Saint-Marc à Venise, de la Chapelle Palatine, de la Martorana, de la cathédrale de Monreale en Sicile, sans égaler ces chefs-d'œuvre, témoignent d'une intelligence nouvelle du décor religieux. Au siècle suivant, l'*abside* charmante de **Saint-Clément** résume l'esprit décoratif des artistes indigènes, quelques années avant que leurs rivaux de Toscane, déjà plus actifs et plus renommés, ne fassent, décidément, leur apparition dans la ville éternelle. Entre 1288 et 1292, sous le pontificat de Nicolas IV, deux religieux, Jacopo Torriti, de Florence, Jacopo da Camerino, développent, dans les *absides* de **Sainte-Marie-Majeure** et de **Saint-Jean-de-Latran** de grandes compositions qui vont rapidement

devenir des modèles souvent imités. En 1308, Gaddo Gaddi et Filippo Rusuti, de Florence, viennent achever et compléter la décoration de **Sainte-Marie-Majeure**, laissée inachevée par Fra J. Torriti. Dans l'intervalle, d'ailleurs, le plus célèbre artiste de l'Italie, le hardi rénovateur de l'art pittoresque, Giotto, était venu passer quelque temps à Rome. La plupart de ses travaux ont disparu. Néanmoins la grande mosaïque de la *Barque*, sous le péristyle de **Saint-Pierre**, les fragments d'un grand retable, dans la sacristie de la même basilique, suffisent à expliquer comment, là comme ailleurs, l'influence de son génie, clair, vivant, élevé, fut rapide et décisive. Le meilleur artiste local, Pietro Cavallini, se range à ses principes en décorant, en 1351, le soubassement de l'abside à **Sainte-Marie-du-Transtévère**. Malheureusement le transfert de la papauté à Avignon et les calamités qui accompagnèrent le Grand Schisme, en ruinant Rome abandonnée, y ralentirent le mouvement durant plus d'un siècle, jusqu'à la décision du Concile de Constance qui assura la tiare sur le front d'un Romain, Martin V, de la grande famille des Colonna (1417).

Avec Martin V, le génie de la Renaissance entre à Rome; il n'en sortira plus. Tous ses successeurs, durant le xve siècle, sauf le premier des Borgia, Calixte III, qui régna seulement trois ans, sont des humanistes, lettrés et enthousiastes, comme Eugène IV, Nicolas V, Pie II, des collectionneurs et amateurs ardents, comme Paul II, Sixte IV, Innocent VIII, Alexandre VI. Les peintres les plus fameux de la péninsule, en même temps que les architectes et sculpteurs, sont appelés par eux et laissent leurs chefs-d'œuvre dans les églises ou au Vatican. Sous Martin V (1417-1431), ce sont les deux grands initiateurs, ombrien et véronais, de l'art nouveau, Gentile da Fabriano et Vittore Pisano, déjà mis en lumière par leurs compositions historiques au Palais Ducal de Venise, qui viennent, dans la nef de **Saint-Jean-de-Latran**, déployer, sur un vaste champ, leurs qualités exquises de dessinateurs incisifs et délicats, d'observateurs sagaces et poétiques. Les scènes de la *Légende de saint Jean-Baptiste*, terminées par Pisanello seul, après la mort de Gentile en 1428, excitèrent, tant qu'elles restèrent visibles, l'admiration de tous les artistes, depuis Royer van der Weyden jusqu'à Michel-Ange. Sous le même pape, l'un des deux maîtres novateurs qui, dans la chapelle Brancacci au Carmine de Florence, avaient ou allaient donner aux peintres de l'avenir d'inoubliables modèles, Masaccio ou peut-être son maître, Masolino da Panicale, révélait déjà, dans plusieurs scènes de la *Légende de sainte Catherine*

d'Alexandrie et dans un grand *Calvaire*, toute la clarté vive et le charme noble du génie toscan. Ces fresques, heureusement, ont échappé aux ravages du temps et des hommes. Eugène IV (1431-1447) ramène de Florence, où il avait passé huit années d'exil, tout un groupe d'artistes divers; Fra Angelico da Fiesole, appelé au **Vatican**, y décore la *Chapelle du Saint-Sacrement*, qui fut détruite au XVIe siècle, pour faire un escalier. L'autre chapelle où le pieux moine, sous Nicolas V (1447-1455) représenta la *Vie de saint Laurent* et la *Vie de saint Étienne*, respectée et intacte, montre, à la fin de sa vie, le grand artiste, aussi savant qu'inspiré, devenu, pour la technique et la correction, le rival heureux des meilleurs naturalistes contemporains, en même temps qu'il reste unique par la pureté et la ferveur de son sentiment chrétien. D'autres peintres, toscans ou ombriens, Andrea del Castagno, Piero della Francesca, Bartolommeo da Foligno, Buonfigli, de Pérouse, Simone, de Viterbe, etc., travaillèrent, à la même époque, dans le Palais pontifical. Leur ouvrage principal, la décoration des *Stanze*, devait aussi disparaître, un demi-siècle après, pour faire place aux fresques de Raphaël.

Dans les fresques de Saint-Clément et de la chapelle de Nicolas V, les précurseurs florentins avaient donné la mesure de leur intelligence poétique et délicate appliquée à la représentation narrative, encore limitée aux épisodes des légendes sacrées. Sixte IV (1471-1484) offrit à la génération suivante, plus expérimentée et plus virile, une occasion solennelle d'affirmer, en de plus vastes conceptions, la grandeur des progrès accomplis, en l'appelant à décorer les murailles de la **Chapelle Sixtine**. En quelques années, tous les maîtres de l'école, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, Luca Signorelli, Pietro Perugino, aidés par leurs élèves, couvrirent ces parois de larges compositions où les *Épisodes de la Bible et de l'Évangile*, hardiment mis en scène au milieu de spectateurs contemporains, réels et vivants, se déroulent, en figures nombreuses et variées, au milieu de paysages aérés et lumineux, tour à tour avec la grâce calme d'idylles grandioses ou le mouvement, fier et violent, de majestueuses épopées.

Presqu'en même temps que l'école florentine donnait, dans la Sixtine, ce résumé définitif et éclatant de son énergique et studieux effort, durant un siècle, vers l'art et vers la beauté, le représentant le plus mâle de la Renaissance dans la Haute-Italie, Andrea Mantegna, était appelé par Innocent VIII, successeur de Sixte (1484-1492) à montrer ce que valait aussi le génie padouan, dont les beaux-frères de Mantegna

Gentile et Giovanni Bellini, allaient faire le génie vénitien. Des admirables peintures dont Mantegna couvrit la *Chapelle du Belvédère*, il ne reste plus, hélas! que des descriptions écrites, car elles ont été sacrifiées, presque de nos jours, sous le pontificat de Pie VI (1755-1800) à la construction du Musée Pio-Clémentino. Vers la même époque disparurent encore les fresques décoratives, représentant les grandes villes italiennes, que Bernardo Pinturicchio, l'autre peintre favori d'Innocent VIII, avait brossées, avec sa fécondité et son élégance déjà renommées, dans les appartements même du *Belvédère*.

Par bonheur, le travail capital de cet excellent artiste, la décoration des cinq grandes salles de l'**Appartamento Borgia**, achevée, sous Alexandre VI, de 1493 à 1495, est demeurée intacte par suite de circonstances exceptionnelles. Comme on admire, sur les murs de la Sixtine, avec l'épanouissement complet de l'art florentin des *Quattrocentisti*, son chef-d'œuvre final dans la peinture narrative et naturaliste, on peut admirer, sur les parois et dans les voûtes de l'Appartamento Borgia, l'épanouissement complet de l'art ombrien à la même époque. C'est le chef-d'œuvre définitif de la peinture décorative au XVe siècle avant la transformation, si prochaine et si rapide, des imaginations et du style, par la renaissance triomphale des traditions antiques, et par l'action simultanée de quelques génies supérieurs qui dès lors, plus savants et plus libres, plus hardis et plus complets, allaient créer en Italie ce qu'on y appela, de suite, l'art nouveau et moderne, l'*arte moderna*. Cette invasion imminente de l'esprit classique et des imitations païennes se faisait pressentir, déjà, dans d'innombrables détails de la décoration de l'Appartamento Borgia, par Pinturicchio et ses élèves, autant que dans les fresques mouvementées et poétiques de la *Chapelle Caraffa* (1489), à **Sainte-Marie-de-la-Minerve**, par Filippino Lippi, le dernier et le plus délicat de la dernière génération des quattrocentistes florentins, le plus troublé aussi par son enthousiasme excessif pour les antiquités romaines.

Au moment où Léonard de Vinci, Fra Bartolommeo, Michel-Ange Buonarroti venaient de donner des exemples de cet art plus mûr, plus libre et plus ample, le pape le plus énergique et le plus volontaire qu'ait connu la Renaissance, Jules II (1503-1513), succédait au Borgia. Il entra dans le mouvement avec la passion ardente et exclusive qu'il apportait en tout, et s'entoura immédiatement des novateurs. Bramante fut chargé de reconstruire une basilique de Saint-Pierre plus colossale et plus somptueuse que tous les édifices de l'antiquité. Michel-Ange fut chargé

de lui sculpter un tombeau, dépassant par les dimensions et par la magnificence, tous les mausolées légendaires. Il voulut aussi avoir la gloire de faire exécuter, au Vatican, les œuvres de peinture les plus considérables qu'on eut encore vues. En 1508, les mettant violemment en face l'un de l'autre, les obligeant à mesurer leurs génies en une rivalité passionnée, il commanda, en même temps, au grand sculpteur, Michel-Ange, qui n'avait jamais fait de fresques, l'immense décor du **Plafond de la Sixtine**, et au jeune Raphael, encore débutant, mais auquel il ose sacrifier impitoyablement les vieux maîtres démodés, P. della Francesca, Signorelli, Perugin, Bramantino, celui des **Chambres** (*Stanze*) qu'il veut habiter. Quatre ans après, le Plafond de la Sixtine et la Chambre de la Signature, les deux chefs-d'œuvre incomparables qui tiennent dans l'histoire de la peinture le même rang que le Parthénon dans l'histoire de l'architecture et de la sculpture antique, étaient offerts à l'admiration de la cour pontificale. Ni Michel-Ange, dans sa longue vie d'épreuves et de tourments, ni Raphaël, dans sa courte carrière, heureuse et triomphante, ne devaient se montrer plus parfaits et plus complets que dans cette première manifestation de leurs supériorités éclatantes.

Dans le Plafond de la Sixtine, Michel-Ange, architecte, sculpteur, peintre, savant, penseur, poète, semble avoir voulu réaliser et condenser, en un formidable ensemble de figures surhumaines, toutes les multiples aspirations, idéales et plastiques, du génie florentin, ce génie si ouvert, si varié, si encyclopédique, fait de science et d'amour, aussi précis dans ses formes que libre et hardi dans ses rêves, créateur par l'observation, passionné avec méthode, et qui, durant tout le xve siècle, s'était essayé en efforts successifs et dispersés pour aboutir enfin à l'universalité rayonnante de Léonard de Vinci. Léonard vivait encore, mais vieilli, sinon oublié, et trop absorbé par ses recherches scientifiques et trop épris d'une perfection insaisissable pour se lancer en des entreprises aussi vastes et aussi hâtives. Michel-Ange, d'ailleurs, quelques mois auparavant, en plaçant, dans le Palais ducal de Florence, en face du carton, si réel et si nerveux, des combattants d'Anghiari, son carton des Grimpeurs de Pise, avec leur étalage de nudités héroïques, ne s'était-il pas posé nettement, vis-à-vis du plus grand artiste italien, non seulement en continuateur, mais en révolutionnaire? La Sixtine lui fut l'occasion d'exprimer, d'un seul coup, à la fois, tout ce qui s'agitait en lui d'imaginations décoratives, de visions plastiques, de sensations colorées, de savoir anatomique, de désillusions douloureuses, de

rêves gigantesques. Qu'on regarde l'ensemble ou qu'on regarde les détails, c'est partout la même association, extraordinaire et unique, de toutes ces qualités, d'ordinaire isolées ou dispersées, dans une exaltation soutenue et passionnée qui touche au paroxysme. Pas une de ces figures, bibliques ou symboliques, qui ne soit architecturale par sa disposition, sculpturale par son mouvement et son relief, pittoresque par sa tonalité grave et harmonieuse, savante par sa structure et son modelé, expressive par son geste et sa physionomie, poétique par sa majesté ou sa beauté. Il n'est point, en vérité, d'œuvre au monde qui donne une plus haute et plus noble idée des forces créatrices de l'imagination humaine.

Il va sans dire que, sauf le Pape et quelques artistes et lettrés, la plupart des Romains comprirent moins vite ce chef-d'œuvre formidable, que les autres chefs-d'œuvre, plus accessibles et plus attrayants, dont le jeune Raphaël couvrait, en même temps, les parois du Vatican. Lui aussi, d'ailleurs, s'était senti miraculeusement exalté, au contact de la Ville éternelle, par la majesté de ses souvenirs. En quelques mois, le timide élève de Perugin et de Fra Bartolommeo, formé déjà à toutes les élégances par son éducation à la cour d'Urbin et préparé à toutes les intelligences par son séjour dans le milieu florentin, subitement enhardi par la faveur qui l'accueillait et la rivalité qui le menaçait, devenait le metteur en scènes de compositions historiques et allégoriques le plus libre et le plus harmonieux qu'on eût encore connu. La *Dispute du Saint-Sacrement*, l'*Ecole d'Athènes*, le *Parnasse*, le *Droit civil et canonique*, entourés par les poétiques allégories des *Vertus cardinales*, de la *Théologie*, de la *Poésie*, de la *Philosophie*, de la *Jurisprudence*, développaient, à portée des yeux, avec un charme irrésistible de beauté et d'expression, toute l'histoire, réelle et glorieuse, de l'humanité pensante et croyante, dont Michel-Ange, dans les voûtes hautaines de la Sixtine, avait seulement imaginé, pour quelques adeptes, la légende héroïque et voulu proclamer les inquiétudes désespérées.

Michel-Ange, bientôt après, quitta Rome pour n'y plus revenir avant longtemps, Raphaël y demeura; de plus en plus fêté par la cour et par la ville, entouré d'un nombreux cortège d'élèves dont la collaboration lui devenait chaque jour plus nécessaire. Avant la mort de Jules II (1515), il avait déjà achevé en grande partie les peintures de la seconde chambre où le *Châtiment d'Héliodore*, le *Messe de Bolsène*, la *Délivrance de saint Pierre*, l'*Expulsion d'Attila*, montraient, dans une transformation de la

peinture historique, son prodigieux génie d'assimilation chaque jour plus fort et plus complet, tant pour la technique que pour l'invention, sous les influences les plus diverses. Sa faveur et sa renommée grandirent encore sous Léon X, fils de Laurent de Médicis (1515-1522). Fresques au Vatican, fresques dans les églises et palais de Rome, cartons de tapisseries, tableaux et portraits, durant sept années il accumule, avec une activité toujours croissante, les preuves les plus variées de sa fécondité. L'art religieux, transformé entre ses mains, s'éloigne peu à peu de la simplicité et de la tendresse dont les quattrocentistes et lui-même, dans sa jeunesse, s'étaient contentés pour charmer les yeux et les âmes ; l'esprit de l'antiquité païenne qui souffle de tous côtés y pénètre rapidement et profondément. Les Vierges et les Saintes, fortes et puissantes, qu'il multiplie, en ses dernières années, soit isolément, soit groupées avec d'autres figures, vont devenir, comme les personnages de la *Transfiguration*, sa dernière œuvre, des types classiques de beauté régulière et d'expression noble qui s'imposeront, pour longtemps, à l'imagination maîtrisée des artistes de tous pays.

Après sa mort imprévue et prématurée (6 avril 1520) ses élèves achèvent, d'après ses dessins, les peintures de la **Salle de Constantin**. Aucun d'eux, d'ailleurs, dans l'art religieux, ne peut se soustraire à l'imitation, de plus en plus pauvre et insignifiante, des modèles laissés par le maître. Sebastiano del Piombo (1485-1547) représente alors, presque seul, vis-à-vis d'eux, l'esprit de Michel-Ange, pour la force et la grandeur du style, et l'esprit de Venise, pour l'éclat et la saveur du coloris. En 1527, l'horrible pillage de Rome par les Allemands, que commande un traître français, le connétable de Bourbon, disperse tous les artistes. Lorsque le pape Clément VII peut rentrer dans sa capitale ruinée, c'est pour y rappeler le vieux Michel-Ange. Les grands travaux d'architecture et de sculpture qu'il dirige et exécute n'empêchent point le laborieux vieillard de mener à bien la plus vaste composition qu'un peintre eût encore osé entreprendre. En 1541, le *Jugement dernier*, dans la **Chapelle Sixtine**, est achevé, et cette extraordinaire vision, d'une grandeur terrifiante et écrasante, où la science passionnée des beautés plastiques transforme les vieux Saints des légendes populaires en des héros athlétiques d'une humanité gigantesque, contribue, plus encore que les derniers ouvrages de Raphaël, à jeter le trouble, en même temps que l'enthousiasme, dans l'imagination encombrée des peintres chrétiens de plus en plus paganisés et emphatiques.

sité, correspondirent le mieux aux goûts du temps, furent le Gênois Gaulli, dit le Bacciccio (1639-1709), et le Trentin Andrea Pozzo, père jésuite (1649-1709). La décoration de l'église du **Gesù**, par le premier, et celle de l'église **San Ignazio**, par le second, restent les types les plus caractéristiques et les plus complets de cet art allégorique et compliqué, à la fois si savant et si puéril, où le tour de force et le trompe-l'œil tiennent lieu de sentiment et d'expression, et dont les séductions, tout extérieures et sensuelles, ne rappellent plus en rien le charme délicat et élevé de l'ancienne peinture chrétienne.

Il n'en est pas moins vrai que ce furent là les modèles dont s'inspirèrent pendant longtemps la plupart des décorateurs d'églises dans le monde entier. C'est seulement dans la première moitié du XIXe siècle que des érudits, artistes et amateurs étrangers, allemands, français, anglais, les nazaréens, les romantiques, les préraphaélites, purent difficilement rouvrir les yeux du monde aux beautés plus pures, trop longtemps oubliées, des chefs-d'œuvre de la première Renaissance et du Moyen Age. Pourtant, ainsi qu'on va le voir, ces chefs-d'œuvre, restaient bien nombreux encore dans la Ville éternelle, malgré tous les ravages du temps et des hommes; et ce sont ceux qui la rendront toujours, pour les peintres, le but final le plus vénérable et le plus édifiant de tous leurs pèlerinages d'artistes.

G. L.

BIBLIOGRAPHIE

Archivio Storico dell' Arte. — Revue mensuelle (années 1888-1897) et *L'Arte*, revue mensuelle (années 1898-1902). Roma, Danesi, editore.

Berenson (Bernhard). — *Lorenzo Lotto.* An essay in constructive art criticism ; New-York and London, G.-P. Putman's Sons. 1895.

Blanc (Charles). — *Histoire des Peintres de toutes les écoles.* Paris, Veuve Jules Renouard. — *Les galeries publiques de l'Europe. Rome.* Paris, Lahure, 1867.

Burckhardt. — *Le Cicerone.* Traduction de M. A. Gérard. Paris, 1892, Firmin-Didot et Cie.

Caliari (Pietro). — *Paolo Veronese*, sua vita e sue opere. Roma, 1888, Forzani.

Clément (Charles). — *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël.* Paris, J. Hetzel et Cie.

Crowe (J.-A.) et Cavalcaselle (G.-B.). — *New History of Painting in Italy from the second to the sixteenth Century.* 5 vol. London, 1864-1866, J. Murray. — *Storia della Pittura in Italia.* Firenze-Lemonnier. (En cours de publication). — *History of Painting in North Italy from the fourteenth to the sixteenth Century.* 2 vol. London, 1891, J. Murray. — *Titian (His life and times).* — 2 vol. London, 1877, J. Murray. — *Raphael (His life and works).* — 2 vol. London, 1882, J. Murray

Eeblé (le Père François) et le Cr Henri Stevenson. — *Les Fresques du Pinturicchio dans les Salles Borgia au Vatican.* In-fol, Rome, Danesi, 1898.

Gazette des Beaux-Arts. — Publication mensuelle (années 1859-1902). Paris, 8, rue Favart.

GERSPACH. — *La Mosaïque*. Paris, Quantin.

GRUYER (F.-A.). — *Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*. 3 vol. Paris, 1869, Veuve Jules Renouard. — *Raphaël, peintre de portraits*. 1 vol. Paris, 1881, Veuve Jules Renouard. — *Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican : Les Chambres, les Loges*. 2 vol. Paris, 1859, Veuve Jules Renouard.

GRUYER (Gustave). — *Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli*. Paris, 1886, J. Rouam.

LAFENESTRE (Georges). — *La Peinture italienne, depuis les origines jusqu'à la fin du* XVe *siècle*. Paris, A. Quantin. — *Titien* (*La vie et l'œuvre de*). Paris, A. Quantin.

LANZI (Luigi). — *Storia pittoria dell' Italia*. 6 vol. in-8°. Firenze, 1792-1806. — *Histoire de la Peinture en Italie depuis la Renaissance des Beaux-Arts jusque vers la fin du XVIIIe siècle*, traduit de l'italien par Mme Armande Dieudé. 5 vol. Paris, H. Seguin, 1824.

MANTZ (Paul). — *Les chefs-d'œuvre de la Peinture italienne*. In-folio. Paris, Firmin-Didot, 1870.

MASSI (Il Cav. E.-G.). — *Descrizione delle gallerie di Pittura nel pontificio Palazzo vaticano*. Roma, 1896, Tipografia Vaticana.

MOLMENTI (Pompeo). — *Il Moretto da Brescia*. Firenze, 1898, R. Bemporad e figlio.

MORELLI-LERMOLIEFF. — *Italian Painters*. 1 vol. — *Borghese and Doria-Pamphili galleries*, 2 vol. — *Dresden and Munich galleries*, 1 vol. Traduction anglaise par Constance Jocelyn Ffoulkes. London, 1892, J. Murray,

MUNTZ (Eugène). — *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. 3 vol. Paris, 1895-1899. Hachette et Cie. — *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*. Nouvelle édition. Paris, 1886, Hachette et Cie.

NIBBY-PORRENA. — *Guida di Roma, e suoi dintorni, ossia Itinerario del Nibby*. 11e édiz. A cura del Prof. Filippo Porrena. Roma, 1892.

PASSAVANT (J.-D.). — *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*. Édition française revue et annotée par M. Paul Lacroix, 2 vol. Paris, 1860, Veuve Jules Renouard.

PÉRATÉ (André). — *Le Vatican, les Papes et la Civilisation*. Paris, 1895, Firmin-Didot et Cie. — *L'Archéologie chrétienne*. Paris, Quantin.

PHILIPS (Evelyn, March), — *Pintoricchio*. London, George Bell and Sons, 1901.

PLUNKETT. — *Botticelli*. London, George Bell and Sons, 1900.

QUATREMÈRE DE QUINCY. — *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*. Deuxième édition. Paris, 1823, Ad. Le Clerc et Cie.

Rassegna d'Arte. — Revue mensuelle. Milano (années 1901 et 1902). Tipografia Editrice. G. Martelli et C.

Revue de l'Art ancien et moderne. Publication mensuelle. Paris, 28, rue du Mont-Thabor.

Revue des Deux-Mondes. — Publication demi-mensuelle, 1831-1902. Paris, 15, rue de l'Université.

RIDOLFI (Cav. Carlo). — *Le Maraviglie d'Arte ovvero le Vite degli illustri Pittori veneti e dello stato*. Venetia, 1648. Edizione seconda. Padova, 1835, Tipografia Cartollièr.

RIO (A.-F.). — *De l'Art chrétien*. 4 vol. Nouvelle édition. Paris, Hachette et Cie, 1861-1867.

SCHMARZOW (A.). — *Melozzo da Forli*. Berlin, W. Spemann, 1886.
Bernardino Pinturicchio in Rom. — Berlin, W. Spemann, 1882.

STEINMANN (Ernst). — *Rom in der Renaissance von Nicolaus V bis auf Julius II*. Leipzig, E. A. Seeman, 1899.
Pinturicchio. — Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing, 1898.
Botticelli. — Bielefeld und Leipzig. Velhagen und Klasing.

STENDHAL. — *Promenades dans Rome*. 2 vol. Michel Lévy, Paris, 1885.
Histoire de la peinture en Italie. — 2 vol. Paris, P. Didot l'aîné, imprimeur du roi, MDCCCXVIII.

STEVENSON (Enrico) *Topografia e monumenti nelle pitture a fresco di Sisto V. nella bibliotheca vaticana*. Roma Tipografia della S. C. di Propaganda fide, 1887.

SUPINO (I. B.). — *Beato Angelico*. Traduit de l'italien par M. J. de Crozals. Florence, 1898, Alinari frères.

TAINE (H.). — *Voyage en Italie*. 2 vol. Paris, 1866, Hachette et Cie.

ULMANN (Hermann). — *Botticelli*. München, 1893.

VASARI (Giorgio). — *Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architettori, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi.* 9 vol. Firenze, Sansoni, 1878-1885.

VENTURI (Ad.). — *Vaticana Galleria.* Roma, Sansoni, 1890. La Societa Laziale. — *Gentile da Fabriano e Il Pisanello.* Firenze, 1895. Sansoni. — *Tesori d'Arte inediti di Roma.* Roma, Domenico Anderson, 1896.

VITET. — *Etudes sur l'Histoire de l'Art.* 4 vol. Michel Lévy, Paris, 1864.

VOLPINI (Salvatore). — *L'Appartamento Borgia nel Vaticano.* Roma. 1887.

PREMIÈRE PARTIE

LE PALAIS DU VATICAN

I

LA PINACOTHÈQUE. — LES CHAMBRES. — LES LOGES.
LA CHAPELLE DE NICOLAS V. — LA BIBLIOTHÈQUE. — LE MUSÉE CHRÉTIEN
LES APPARTEMENTS BORGIA. — LES APPARTEMENTS PARTICULIERS
DE SA SAINTETÉ. — LA CHAMBRE DE BAINS DU CARDINAL BIBIENA.

LE PALAIS DU VATICAN

Le premier palais où s'installèrent les souverains pontifes, sur le même emplacement, aurait été construit, d'après la tradition, au ve siècle, par le pape Symmaque (498-524). Il fut restauré à plusieurs reprises, notamment aux XIIe et XIIIe siècles, puis au XIVe, lorsque Grégoire XI, revenu d'Avignon, y tint le premier conclave, en 1378. Dans les premières années du XVe siècle, Jean XXII fit construire la longue galerie qui le réunit au château Saint-Ange. Un peu plus tard, Nicolas V — Thomas de Sarzana — résolut d'en faire le plus beau palais de la chrétienté, et se confia, pour la réalisation de ses vastes pensées, à ses deux illustres compatriotes, les florentins LEO BATTISTA ALBERTI et BERNARDO ROSSELLINO, dont les magnifiques projets devaient être, plus tard, en grande partie, abandonnés[1].

A la mort de Nicolas V, une très petite partie des bâtiments actuels, ceux qu'on appela plus tard la *Tor di Borgia* (où se trouvent *l'Appartement des Borgia*, les *Chambres* et la *Chapelle de Nicolas V*) avait pu être achevée. Les travaux interrompus ou poursuivis sous les successeurs de Nicolas V, les papes Calixte III, Pie II, Paul II, furent repris, avec activité, sous Sixte IV (1471-1484) à qui l'on doit la construction et la première décoration de la *Chapelle Sixtine*. Innocent VIII s'occupa spécialement du Pavillon d'été, le *Belvédère*, à l'extrémité des jardins pontificaux, qu'il fit faire ou refaire par JACOPO DA PIETRASANTA. Alexandre VI (1492-1503) fit relier, par ANTONIO DA SAN GALLO, les différentes parties du palais déjà élevées par ses prédécesseurs, et consolider le passage qui assure sa communication avec le château Saint-Ange.

C'est à Jules II (1509-1513) et à son architecte, BRAMANTE, qu'il faut attribuer les modifications les plus importantes apportées aux plans primitifs. C'est Bramante qui éleva, au fond du jardin, la grande niche du Belvédère, conçut le projet de relier cette villa au palais par deux longues galeries parallèles et celui des *Loggie* superposées aux

1. On peut lire un excellent résumé de ces projets dans le livre de M. ANDRÉ PÉRATÉ, *Les Papes et les Arts* (Extrait de l'ouvrage *Le Vatican, les Papes et la Civilisation*, p. 69-70), Paris. in-4°. 1895. Firmin-Didot et Cie.

divers étages de la cour San Damasio dont les premières furent élevées, par Raphaël, sous Léon X (1513-1522). Paul III (1534-1550) fit construire, par Antonio da San Gallo, la *Sala Regia* et la *Cappella Paolina*.

Pie IV (1559-1566) et Grégoire XIII (1572-1585) firent achever, par Piero Ligorio, la décoration des constructions antérieures. Sous Sixte V (1585-1590) Domenico Fontana divisa, en deux parties, par une galerie transversale (la *Bibliothèque*), le vaste jardin, et éleva, devant la place Saint-Pierre, les bâtiments actuellement habités par le Saint-Père. Sous Alexandre VII (1655-1667), Bernini construisit la *Scala Regia*; sous Paul V (1605-1621), Carlo Maderna compléta les parties élevées par Fontana. C'est sous Clément XIV (1769-1775), d'après les conseils de G.-B. Visconti, que Simonetti convertit les anciens appartements pontificaux du Belvédère en salles de Musée. Le même architecte, sous Pie VI (1775-1800), continua son œuvre, qui fut complétée, sous Pie VII (1800-1823), par Raffaello Stern à qui l'on doit la grande galerie parallèle à celle de la Bibliothèque qui coupa une dernière fois le jardin, le *Braccio nuovo*. Le dernier grand travail architectural, dans le palais du Vatican, fut la reconstruction du grand escalier qui conduit à la cour Saint-Damase, dirigée par Martinucci, sous le pontificat de Pie IX (1846-1878).

C'est ainsi que, peu à peu, s'éleva le prodigieux ensemble de constructions dans lesquelles on ne compte, autour de six cours, pas moins, dit-on, de 11000 chapelles, salles, galeries, chambres, cabinets, escaliers, plus ou moins décorés de sculptures, stucs et peintures.

Les stations les plus intéressantes pour l'amateur de peinture sont : 1° la Pinacothèque, 2° les Chambres, 3° la Chapelle de Nicolas V, 4° les Loges, 5° la Chapelle Sixtine, 6° la Salle royale, 7° la Salle Ducale, 8° la Chapelle Pauline, 9° le Musée Chrétien, 10° l'Appartement Borgia.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Maivaux

NICCOLO ALUNNO (NICCOLO DI LIBERATORE dit).

Le Christ en croix et des Saints.

TROISIÈME ÉTAGE

PINACOTHÈQUE[1]

La galerie de peintures, dite *Pinacothèque*, au troisième étage du palais, a été formée, sous le pontificat de Pie VII, par les soins du sculpteur Canova et du cardinal Consalvi. Les tableaux, répartis en quatre salles, proviennent, pour une partie, des anciennes collections pontificales dans les palais du Vatican, du Quirinal et du Capitole, et, pour le plus grand nombre, des reprises faites, à Paris, en 1815, par les alliés, des œuvres d'art cédées à la France, en 1797, par le traité de Tolentino. Quelques pièces seulement, par suite de dons, sont venues se joindre à ce premier fonds.

* **Alunno** (Niccolo **di Liberatore** ou Niccolo **da Foligno**, dit). — Ombrien. Vers 1430 ; † 1492.

* *Le Triptyque de Camerino* (III).

Panneau central : le *Christ en croix*. Au milieu, la Madeleine, agenouillée, embrasse les pieds du Christ, dont deux anges recueillent le sang ; dans les airs, deux autres anges ; à droite, saint Jean ; à gauche, la Vierge.

Volet droit : *saint Jean*, vêtu d'une peau de bête et d'un manteau rouge et *saint Porfirio*, en robe de moine et bonnet noir.

Volet gauche : *saint Pierre*, en robe blanche et dalmatique rouge à fleurs, coiffé de la tiare, portant les clés et une crosse et *saint Venanzio* en pourpoint grenat, bottes jaunes à revers rouges, bonnet rouge, tenant un étendard et un plan de Camerino.

1. *Descrizione delle Gallerie di Pittura nel Pontificio Palazzo Vaticano*, per Il Cav. E.-G. Massi, primo custode dei Musei e delle Gallerie Pontificie, paleografo e professore di lingue. 3e Edizione. In-8° Roma. Tipographia Vaticana, 1896. — *The Vatican Gallery* by A. Venturi. Roma. La Societa Laziale. 1890.

Sur les pinacles : au milieu, *la Résurrection*; à droite, *David*; à gauche, *Isaïe*; autour, des *Anges*.

H., 4,80; L., 3,30. B. — Fig. 1,40. — Le fond d'or est moderne. — Acheté par Pie IX à l'église collégiale de Camerino.

Le Polyptyque de Montelpare (III).

Retable à plusieurs compartiments, de forme ogivale, séparés par des pilastres dorés.

Panneau central : *Le Couronnement de la Vierge.*

Dans le pinacle : *Le Christ au tombeau.* Vu à mi-corps, soutenu par deux anges en pleurs.

Dans les panneaux latéraux, dans douze compartiments, sur deux rangées, *des Saints et des Saintes.* En bas, à droite : les saints Jean-Baptiste, Paul, Sébastien ; à gauche : les saints Ambroise, Augustin. En haut, saint Pancrace; à gauche : la Vierge, sainte Catherine, sainte Agathe; à droite : saint Jean l'Évangéliste, sainte Madeleine, sainte Ursule.

Sur la prédella : en haut, *les douze apôtres*; en bas, *les vierges* entre *les saints Laurent, Emile, Étienne,* etc. Quelques autres saints sur les montants du cadre et dans des lunettes, entre les clochetons de la partie supérieure. — Signé, dans le panneau central, sur la contre-marche du trône : NICHOLAVS FVLGINAS MCCCCLXIIIIII.

H., 2,91; L., 2,80. T. — Fig. 1 m. — Acheté par Grégoire XVI, à l'église San Angelo di Montelpare, près de Montalto. Autrefois au musée de Latran. Transporté au Vatican sous Pie IX.— Ces deux tableaux d'autel sont considérés comme des œuvres inférieures du peintre par Cr. et Cav. (*It.*, III, 129). Au temps de Ricci, qui le signale (I,201), cet ouvrage intéressant était suspendu à un mur humide et délabré de l'église ci-dessus désignée.

Amerighi. — Voir **Michelangelo da Caravaggio.**

Barbieri. — Voir **Guercino.**

Barocci (Federico). — Le Baroche. — Romain. 1528; † 1612.

* *L'Extase de sainte Micheline* (IV).

Agenouillée sur le Golgotha, de trois quarts tournée à gauche, les yeux levés au ciel, où apparaissent, dans une lueur, deux chérubins, la sainte étend les bras. Robe grise, manteau jaune foncé, guimpe blanche ; à sa ceinture, des chapelets et une cordelière; à droite, son chapeau, sa besace et un bâton de pèlerin; Jérusalem à l'horizon.

H., 2,52; L., 1,71. T. — Fig. gr. nat. — Église Saint-François à Pesaro. — A Paris, de 1797 à 1815. — Sainte Micheline de Pesaro, veuve, du tiers ordre de Saint-François, morte en 1356, soignait les malades dans les hôpitaux. Elle alla en Palestine pour visiter le Saint-Sépulcre ; c'est pourquoi elle est représentée en vêtement de pèlerine.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

BEATO ANGELICO DA FIESOLE (FRA GIOVANNI dit).

Miracles de Saint Nicolas de Bari.

* *L'Annonciation* (IV).

Dans une chambre, à gauche, la Vierge dépose son livre sur une table. L'ange, en robe blanche et manteau jaune, est agenouillé, à droite; au fond, un rideau rouge relevé laisse voir, par la fenêtre ouverte, un donjon dans un vaste paysage; aux pieds de la Vierge, un chat endormi, dans une corbeille.

H., 2,40; L., 1,60. T. — Fig. gr. nat. — Peint pour le duc Francesco Maria d'Urbin, et autrefois dans la cathédrale de Loreto où le tableau a été remplacé par une copie en mosaïque. A Paris, de 1797 à 1815. Le peintre fit de ce tableau une eau-forte, reproduite dans l'*Histoire des Peintres*. « La plus admirable production d'un artiste qui, par la grâce et l'expression, tient à la fois de Raphaël et du Corrège » (Ch. Blanc).

Beato Angelico da Fiesole (Fra Giovanni, dit). — Florentin. 1387; † 1455.

Miracles de saint Nicolas de Bari. — Deux panneaux (I).

I. — A gauche, sous un portique, dans une chambre, où la mère du saint repose dans un lit à couverture bleue, au premier plan, l'enfant nu, debout dans un baquet, devant lequel est accroupie une servante; au milieu, dans une rue, dont le sol est jonché de fleurs, l'évêque de Myrrha prêche devant des femmes assises à terre et quelques hommes debout, parmi lesquels saint Nicolas, en tunique rouge, auquel l'évêque annonce qu'il lui succédera; au fond, un bâtiment à coupole; à droite, dans une chambre, les trois filles pauvres, couchées dans un lit à couverture rouge, près duquel se tient leur père; à droite, par une fenêtre, saint Nicolas jette les trois bourses qui serviront de dot aux jeunes filles.

II. — Sur le bord de la mer, à gauche, saint Nicolas assiste au débarquement d'une cargaison de sacs de blé que des marins transportent dans la ville et qui vont se multiplier miraculeusement. A droite, saint Nicolas, au ciel, dans une gloire, sauvant du naufrage un bateau qui vogue à droite, et sur le pont duquel des marins sont agenouillés.

Chaque panneau : H., 0,65; L., 0,55. B. — Fig. 0,17. — Fragment de la prédella d'un tableau peint pour la chapelle de San Niccolo dei Guidalotti à San Domenico de Pérouse. Le troisième panneau de la prédella, le motif central et le cadre, orné de douze figures de saints, sont conservés au musée municipal de Pérouse. — A Paris, de 1797 à 1815. — Cité par Milanesi (*Vas.*, II, 516, n. 2) et Ch. et Cav. (*It.*, II, 516, n. 1). Gravé dans Guattani (pl. VI et VII). D'après le père Timoteo Bottonio, qui écrivit la chronique du couvent de Saint-Marc, ce tableau aurait été peint vers 1437, alors qu'Angelico habitait Florence; Supino, dans son récent ouvrage sur le maître de Fiesole (p. 16 et sq.) lui assume une date plus ancienne : « Tout porte à croire qu'Angelico y a travaillé pendant son séjour à Cortone ou à Foligno. »

Vierge en gloire, saint Dominique et sainte Catherine (1).

Assise sur un trône, la Vierge, en robe rouge et manteau bleu à doublure jaune, un lis dans la main droite, porte, sur son bras gauche, l'Enfant Jésus. Au premier plan, à gauche, saint Dominique ; à droite, sainte Catherine, tous deux agenouillés au pied du trône, sur la marche duquel se tiennent en adoration quatre anges, en robes bleues et rouges à fleurs d'or. Fond d'or.

H., 0,22; L., 0,17. B. — Fig. pet. nat. — Coll. Bisenzio de Rome, et Lord Dudley. — Voir la note sur le *Bonifazio*, ci-dessous.

Bernardino di Betto. — Voir **Pinturicchio.**

Bonifazio II Veronese. — Véronais. 1494; † 1553.

**Sainte Famille et Saints* (1).

Au milieu, au pied d'un portique en ruine, la Vierge, assise, avec l'Enfant Jésus prenant des fleurs que lui présente sainte Élisabeth agenouillée, à gauche. Au premier plan, le petit saint Jean, chevauchant un agneau couché à terre, tend les bras vers le Sauveur ; à droite, conversant ensemble, saint Joseph, assis au second plan, et saint Zacharie, tenant, des deux mains, une croix appuyée contre son épaule gauche. Aux pieds de la Vierge, un livre. Fond de paysage.

H., 1,82; L., 1,28. B. — Fig. pet. nat. — En très mauvais état ; ce tableau ainsi que *la Vierge en gloire*, de Fra Angelico (voir ci-dessus), furent donnés par le comte Dudley, en 1872, en échange du *Retour de l'enfant prodigue*, par Murillo, qui avait été offert au pape Pie IX, en 1856, par la reine d'Espagne.

Bonvicino. — Voir **Moretto.**

Caliari (Paolo). — Voir **Paolo Veronese.**

Cossa (Francesco). — Ferrarais. Vers 1440; † vers 1480.

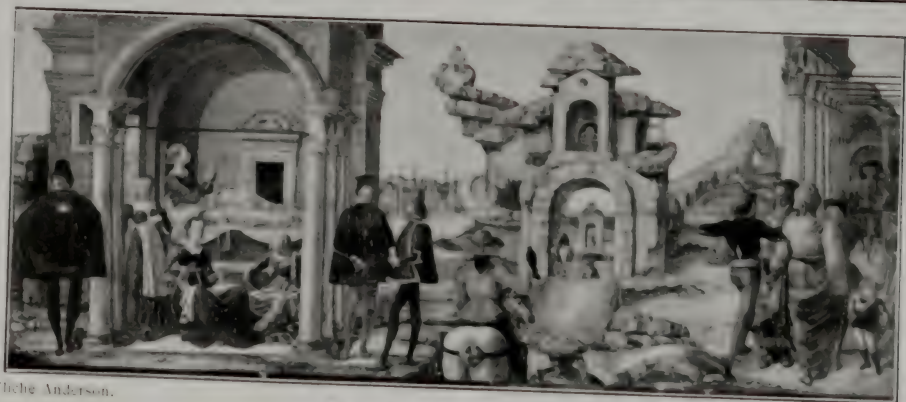
* *Miracles de saint Hyacinthe, moine dominicain polonais* († 1257) (1). — Prédella à quatre compartiments.

1° Quittant sa maison, sur le seuil de laquelle se tient sa femme Élisabeth, en pleurs, Nicolas, bourgeois de Cracovie, en vêtements rouges, porte, sur le tombeau du saint, le cadavre de son enfant couché dans un bassin en or; au premier plan, l'enfant se dresse debout, dans le bassin posé sur l'autel. Autour de la chapelle, quelques assistants, les uns agenouillés, d'autres debout.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

BONIFAZIO II VERONESE.

Sainte Famille et Saints.



Cliché Anderson.

Typogravure Jean Malvaux.

FRANCESCO COSSA.

Miracles de Saint Hyacinthe.

2° Des habitants sont occupés à éteindre l'incendie qui dévore la maison de Stanislas Sosma, à Clepartz. Sur le toit, un jeune homme agenouillé; dans une gloire, le saint bénissant. Au premier plan, un blessé vers lequel se précipite une femme.

3° Devant un temple à fronton et coupoles, précédé d'une colonnade, le saint exorcise une femme couchée à terre; sur les côtés, des assistants, en riches costumes, et une femme, les cheveux épars, qui s'élance vers la malade.

4° Dans une chambre, donnant sur un portique, trois servantes s'empressent autour du lit de Barbara Ferrak, femme de l'échanson du roi, guérie par les reliques du saint. Au premier plan : un chasseur, à cheval, le faucon sur le poing et deux gentilshommes, un troisième drapé dans un large manteau, etc.,...

Ces scènes se déroulent dans un paysage avec ruines et montagnes escarpées; à l'horizon, une ville à coupoles et minarets.

H., 0,27; L., 2,10. B. — Fig. 0,15. — Acquis par Grégoire XVI de la famille Aldovrandi. Attribué jadis à Benozzo Gozzoli. Peinture ferraraise, d'après Burck. (597). M. Frizzoni croit y reconnaître la prédella d'un retable de Cossa, autrefois dans la chapelle des Grifoni, à San Petronio de Bologne, dont on retrouverait d'autres fragments, un *Saint Hyacinthe* à la National Gallery, un *Saint Pierre* et un *Saint Jean-Baptiste* au musée Brera. Vasari a parlé de ce tableau représentant, dit-il, les miracles de saint Vincent Ferrier, qu'il attribue à Lorenzo Costa, et « dont la prédella serait de la main d'Ercole de Ferrare » (III, 135); Morelli accepte cette attribution. M. Venturi tient pour Cossa (*Cat.*, p. 36), en rappelant les fresques du palais Schifanoia, à Ferrare. « Si l'on compare le type des femmes qui soignent à gauche la malade avec celui des femmes dans la peinture du mois d'avril, on reconnaît, non pas une ressemblance, mais une absolue conformité. »

Crivelli (Carlo). — Vénitien. 1430 (?); † 1495 (?).

Saint Bernardin de Sienne, franciscain? († 1444) (II).

Debout, de profil tourné à droite, un livre rouge sous le bras gauche, la main droite levée. Derrière lui, une draperie de soie blanche brodée, au-dessus de laquelle sont suspendus des fruits. A droite, pend, à un cordon rouge, dans un médaillon, le monogramme du Christ, sur fond bleu. En bas, à droite, deux donateurs agenouillés, en prière.

On lit, à droite, en lettres d'or, sur le fond : BEATVS JACOBVS DEASCULO DELA MARCA; et, sur un cartel, sur la contre-marche : OPVS CAROLI CRIVELLI VENETI, 1477.

H., 2, 20; L., 0,67. B. — Fig. pet. nat. — Réplique au musée du Louvre, n° 1268 [1]. Le monogramme du Christ qui figure dans les représentations de saint Bernardin

1. Voir *Le Louvre*, par les mêmes auteurs, n° 1268, p. 185.

rappelle un épisode de la vie du saint. Un jour qu'il avait prêché contre les jeux de hasard, et qu'il avait fait brûler publiquement un grand nombre d'échiquiers et damiers, un tabletier se plaignit qu'il le ruinait. Le saint lui dessina sur une tablette le monogramme du Christ en l'engageant à en fabriquer et à en vendre des reproductions. Le tabletier fit promptement fortune. C'est à cause de ce monogramme qui figure d'ordinaire sur les portraits de saint Bernardin, que M. Cantalamessa, malgré l'inscription citée ci-dessus, a donné à cette peinture le titre que nous avons accepté. Dans un des plus récents numéros de *la Rassegna dell' arte italiana*, mars 1902, p. 81, M. Mariotti, s'élève contre cette dénomination et dit que, pour plusieurs raisons qu'il développe, ce n'est pas Bernardin de Sienne, mais bien Jacques della Marca que Crivelli a voulu représenter; le même moine se retrouve aux côtés de la Vierge dans un tableau de Crivelli, au musée de Berlin.

**Déposition de croix.*

Le Christ mort, assis au bord du sépulcre, sur une draperie de brocart rouge à ramages d'or, tourné à gauche, est soutenu par saint Jean-Baptiste, la Vierge, et la Madeleine qui porte à ses lèvres la main droite du Sauveur; à gauche, un vase de parfums; à droite, un chandelier. Au fond, des chérubins, dans un ciel nuageux.

Signé, sur le tombeau, à droite : OPVS CAROLI CRIVELLI VENETI.

L., 2 m. B.— Forme cintrée.— Fig. à mi-corps, gr. nat. — Provient de la Marche d'Ancône. Autrefois au musée du Capitole. Transporté au Vatican sous Grégoire XVI. — « Œuvre bien dessinée, d'une douce tonalité, avec quelque chose du goût d'Alunno, très dramatique, surtout dans le saint Jean criant » (Cr. et Cav., *N. It.*, I, 92).

Domenichino (Domenico **Zampieri**, dit **Il**). — Le Dominiquin. — Bolonais. 1581; † 1641.

**Communion de saint Jérôme* (II).

Dans l'église du couvent qu'il avait fondé à Bethléem, saint Jérôme, affaibli par l'âge, sentant sa fin prochaine, reçoit les derniers sacrements. Le corps et les jambes nues, il est affaissé, à gauche, sur une marche de l'autel, les genoux pliés, tourné de trois quarts vers la droite, soutenu, sous les bras, par un disciple qu'accompagnent trois fidèles; derrière eux, contre le cadre, un oriental, en turban bleu et manteau rose, s'appuie contre une colonne, près de laquelle brûle un cierge ; au second plan, dans l'ombre, de face, agenouillée, sainte Paola, romaine convertie à la foi chrétienne, embrasse les mains du saint. Au milieu, s'avance vers lui, en vêtements sacerdotaux, saint Efrem Scio, qui lui présente l'eucharistie; derrière lui, un jeune prêtre, en dalmatique rose à broderies d'or, portant le saint ciboire; et, entre les deux, au premier plan, agenouillé, un jeune clerc, en surplis blanc, portant un livre. A gauche, dans l'angle, au premier plan, est couché le lion ; dans le

Cliché Anderson — Typogravure Jean Malvaux

DOMENICHINO (DOMENICO ZAMPIERI dit IL).
LE DOMINIQUIN.

Communion de Saint Jérôme.

haut, quatre petits anges descendant du ciel. Au fond, par une arcade cintrée, on aperçoit un paysage.

Signé, au-dessous de saint Jérôme, sur une dalle : DOM. ZAMPERIUS. BONON *F.A.M.D.C.X.I.V.*

H., 4,19; L., 2,56. — Fig. gr. nat. — Gravé par César Testa et J. Frey (Musée Napoléon). — Payé au peintre, alors âgé de trente-trois ans, 60 scudi par les prêtres de l'église d'Aracæli. Transporté plus tard à Saint-Jérôme de la Charité, puis, à Paris en 1797. Le même sujet, traité par Agostino Carraci, se trouve dans la chartreuse de Bologne. — « Quelque opinion que l'on ait d'ailleurs du mérite relatif des deux ouvrages au point de vue de l'exécution, cette comparaison ne laissera aucun doute sur les emprunts faits par le Dominiquin au travail de son devancier, emprunts un peu trop larges, il faut l'avouer, et qui justifient assez l'empressement avec lequel Lanfranc distribuait aux amateurs romains l'estampe qu'il avait fait graver d'après le tableau de Carrache, à l'apparition du tableau peint par le Dominiquin » (Henri Delaborde, *Vie des Peintres*). — « L'œuvre n'est pas belle seulement au point de vue de l'art, pathétique au point de vue de la sympathie humaine générale; elle est encore scrupuleusement conçue selon le véritable esprit de l'histoire. Cette scène d'agonie est semblable à la vie du Saint qui s'écoula tout entière dans une solitude active. A sa mort, comme pendant sa vie, quelques rares amis, serviteurs de son génie et messagers de ses volontés, l'assistent et le soutiennent : il expire, au sein de son étroite famille, loin du monde, et cependant encore au sein du monde, puisqu'il est entouré des vivants instruments par lesquels il ne cessa d'agir sur lui » (Montégut, *Revue des Deux-Mondes*, 1870, t. IV, 486). P.-P. Rubens n'avait pas oublié les deux tableaux d'Ag. Carraci et de Domenichino lorsqu'il peignit la célèbre *Dernière communion de saint François d'Assise* (au musée d'Anvers). Voir *La Belgique*, par les mêmes auteurs, p. 229.

Garofalo (Benvenuto Tisi, dit Il). — Ferrarais. 1481 ; † 1559. —

**Sainte Famille avec sainte Catherine* (I)

H., 0,71; L., 0,91. B. — Fig. pet. nat. — Provient de la galerie du Capitole. L'oiseau qu'on remarque près de la tête de saint Joseph et qui sert souvent de signature à Gian-Battista Benvenuto, dit l'Ortolano, a fait attribuer à ce peintre cette *Sainte Famille* par plusieurs critiques.

Gentile da Fabriano (École de).

Le Triptyque Ruspigliosi (III).

Panneau central : *Couronnement de la Vierge*. Devant une mandorla multicolore que soutiennent, sous un dais, deux petits anges, la Vierge, à gauche, drapée dans un manteau jaune à fleurs noires, est couronnée; à la partie inférieure, des petits anges musiciens.

Panneau de gauche : *la Nativité*. Une servante verse de l'eau dans un baquet dans lequel une autre servante s'apprête à baigner le petit Jésus; au second plan, la Vierge, saint Joseph, le bœuf et l'âne; à la partie supérieure : *l'Annonciation aux bergers*.

Panneau de droite : *l'Adoration des Mages*. Aux pinacles : *l'Annonciation* et *le Monogramme du Christ*.

Panneau cent. : H., 1,60; L., 0,85. — Panneaux lat. : H., 1,60; L., 0,62. B. — Fig. pet. nat. — Donné par le prince Rospigliosi au pape au moment du jubilé. Suivant M. Venturi (*Gentile da Fabriano*, n° 36, p. 27), c'est l'œuvre d'un peintre de Foligno.

Giovanni di Pietro. — Voir **Spagna (Lo).**

Guercino (Giovanni Francesco **Barbieri**, dit **Il**). — Le Guerchin. — Bolonais. 1591 ; † 1666.

**L'incrédulité de saint Thomas* (I).

A droite, le saint, drapé dans un manteau grenat, touche, de la main droite, la blessure du Christ qui porte, de la main droite, le labarum ; à gauche, saint Pierre ; à droite, au second plan, deux autres disciples.

H., 1,21 ; L., 1,43. T. — Fig. en buste, gr. nat. — « De la période intermédiaire du peintre, alors qu'il abandonne la manière du Caravage » (Venturi, *Cat.*, 18). — Transporté à Paris en 1797. Il existe une réplique de ce tableau par Guerchin lui-même.

Saint Jean-Baptiste (I).

H., 0,65; L., 0,56. T. — Fig. en buste, gr. nat. — Apporté sous Grégoire XVI de la galerie du Capitole. — Des dernières années du peintre.

**Sainte Marguerite de Cortone* (III).

H., 2,65; L., 1,70. — Fig. gr. nat. — Ce tableau, auquel collabora peut-être Gennari, autrefois dans l'église des capucins de Cesena, fut acquis par Pie IX.

**La Madeleine* (III).

H., 2,22; L., 2 m. T. — Fig. gr. nat. — Peint pour l'église, maintenant détruite, delle Convertite, sur le Corso. Apporté du Quirinal. Restauré par Pietro Camuccini. — « Le sentiment de piété qu'on remarque sur le visage de la sainte, l'élégance et la noblesse du dessin, la beauté des formes, la fraîcheur du coloris, qualités que le peintre ne réunissait pas toujours au même degré dans ses tableaux, font de celui-ci une œuvre des plus charmantes » (Ch. Blanc).

Lionardo da Vinci. — Léonard de Vinci. — Florentin. 1452; † 1519.

**Saint Jérôme* (I). — Esquisse.

Tourné vers la droite, le visage contracté, le genou gauche à terre, il se frappe, de la main droite, la poitrine avec une pierre; au premier plan, à droite, un lion couché. Au fond, dans le paysage, à droite, des rochers, entre lesquels on aperçoit une église rappelant Santa Maria Novella; à gauche, des montagnes.

H., 1,03; L., 0,75. B. — Fig. petit. nat. — Coll. d'Angelica Kaufmann et du cardinal Fesch. Le cardinal aurait, dit-on, acheté séparément, en deux morceaux, ce tableau

Cliché Anderson — Typogravure Jean Malvaux

LEONARDO DA VINCI. — LÉONARD DE VINCI.

Saint Jérôme (Esquisse).

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

MELOZZO DA FORLI.

Le pape Sixte IV donnant à Platina la charge de Préfet de la Bibliothèque vaticane.

qui avait été découpé. Une première fois, il trouva chez un antiquaire la partie inférieure qui recouvrait un coffre; plusieurs années plus tard, il eut la chance d'apercevoir, chez un cordonnier, l'autre partie, qui s'adapta exactement au premier morceau (Massi, *Cat.*, 196). — « Ce tableau qui, pour le public, n'est qu'une vraie horreur, doit être considéré par les critiques d'art comme une œuvre du plus grand intérêt. C'est en effet un des trois seuls ouvrages en Italie qui puissent sérieusement être attribués au grand Florentin. » Les deux autres sont l'*Adoration des Mages*, à Florence, et la *Cène*, à Milan. On peut étudier ici la technique de Léonard « qui, après avoir dessiné rapidement le contour de la figure, cherchait ensuite des effets d'ombre et de lumière sur une préparation brune. La tête du saint est ici modelée avec une connaissance parfaite de la forme » (Venturi, *Cat.*, p. 17; Morelli, p. 177 et Burckhardt, p. 647).

Melozzo da Forli. — 1438; † 1494.

**Le pape Sixte IV donnant à Bartolomeo Sacchi, dit Platina, la charge de préfet de la bibliothèque vaticane* (III). — Fresque.

Sur une galerie, au plafond orné de caissons et soutenue par des pilastres enrichis de sculptures, le pape est assis à droite, les mains sur les bras de son fauteuil. Vêtu d'une aumusse rouge doublée d'hermine, d'une soutane et d'un rochet blanc, coiffé d'un bonnet rouge, il se tourne, à gauche, vers le nouveau dignitaire agenouillé; au second plan, à droite, contre la chaise du pape, le protonotaire apostolique, Raffaello Riario portant le costume monacal, les mains tendues vers le cardinal Giulio della Rovere, plus tard pape sous le nom de Jules II, vu de profil. A gauche, le comte Girolamo Riario, futur gouverneur des États pontificaux, en robe bleue, vu de face et Giovanni della Rovere, préfet de Rome, en 1475, en robe grenat, tourné de trois quarts vers la droite, tous deux portant au cou des chaînes d'or. Ces quatre assistants étaient neveux du pape. A la partie inférieure, une inscription, en vers latins, composée par Platina, fait connaître les diverses améliorations exécutées dans Rome par le pape.

H., 3,88; L., 3,74. — Fig. gr. nat. — Cette fresque fut peinte, en 1477, sur le mur, en face la porte de la bibliothèque vaticane où se trouve actuellement la Floreria ou garde-robe du Palais. Léon XII la fit transporter sur toile par Domenico Succi et porter à la Pinacothèque. Gravé dans l'*Ape italiana di belle arti*, année 1855, par Melchiorri, etc. — « Il est certain que les personnages ont été peints, d'après nature, dans la bibliothèque même, dont les pilastres rectangulaires et les plafonds à caissons avec leurs ornements sont rendus avec une justesse de perspective que Melozzo ne put atteindre que sous la direction du grand peintre de Borgo San Sepolcro » (Cr. et Cav., *It.*, II, 560). — « Cette belle fresque a toutes les qualités d'un Mantegna, avec autant de précision et un peu plus de souplesse dans le dessin. Chaque portrait y est particularisé au plus vif; chaque physionomie est exprimée avec beaucoup de volonté et d'énergie. On reconnaît dans les traits de Platina, surtout dans sa bouche aux lèvres minces et serrées, le caractère mordant et indomptable de cet écrivain qui avait été si durement traité et persécuté par le prédécesseur de Sixte IV, Paul II » (Ch. Blanc, *Histoire des Peintres*). — « Cette fresque est également importante par l'excellence des portraits, la richesse des architectures en perspective et la clarté magistrale des coloris » (Burck.,

575). — « Cette composition nous offre une de ces réunions de personnages plus ou moins impassibles, plus ou moins étrangers à l'action principale, si chères au xve siècle. Le pape, assis dans son fauteuil, regarde devant lui, d'un œil indifférent, et sans faire un geste qui indique qu'il s'agit d'un acte d'investiture officielle. Platina, à genoux, aux pieds du souverain pontife, est plus pénétré de l'importance de la scène; quant aux quatre neveux, debout au second plan, dans les attitudes les plus naturelles, les plus aisées, leur indifférence enlève à la scène toute animation, tout intérêt dramatique, pour ne laisser que le caractère d'un admirable portrait de famille, avec des physionomies merveilleusement individualisées et des attitudes prises sur le vif. Le coloris de cette fresque admirable est aussi nourri qu'harmonieux ; l'architecture — un plafond à caissons reposant sur des arcades supportées par des piliers — est un prodige de perspective. L'encadrement enfin montre avec quel soin Melozzo, en artiste amoureux de la forme, s'occupait de pondérer et de compléter ses compositions ; il comprend deux pilastres avec un fond bleu sur lequel se détache un vase dont deux dauphins forment l'anse ; de ce vase, s'échappent les branches de chêne de la famille della Rovere, qui s'étendent, en s'entrelaçant jusqu'au chapiteau » (E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, II, 697). — Une copie à l'École des beaux-arts, à Paris, par M. Paul Milliet.

Michelangelo da Caravaggio (Michelangelo **Amerighi**, dit) — Michel-Ange de Caravage. — Romain. 1569; † 1609.

**Déposition de croix* (III).

Monté sur la pierre du tombeau, à droite, de profil, Nicodème, en tunique brune, se penche, tenant ses bras passés sous les genoux du cadavre du Sauveur dont saint Jean, à gauche, de face, en se baissant aussi, soutient le haut du corps; derrière eux, debout, au second plan, la Vierge, coiffée de bleu, la Madeleine, en cheveux tressés, s'essuyant les yeux, et Marie-Salomé, levant les bras au ciel.

H., 3,05; L., 2,10. T. — Fig. plus gr. que nat. — Gravé par Audouin (Musée français). — Décrit par Bellori (I, 213). Église nouvelle des Pères de l'Oratoire, dite della Navicella. Transporté à Paris en 1797 et estimé alors 150000 francs. Une copie en mosaïque dans la chapelle du Saint-Sacrement à Saint-Pierre. — « Tableau plein de figures et de gestes copiés sur le vif, vigoureux portefaix avec jambes sillonnées de varices, jeunes femmes penchées qui s'essuient les yeux et pleurent avec la sincérité de la vive jeunesse » (Taine, I, 247). — « Si on met ce tableau en parallèle avec les peintures de la secte opposée au Caravage, il est facile de reconnaître combien l'erreur, dont ce grand maître n'avait su se préserver, était préférable au système trop longtemps en faveur qu'il avait entrepris de détruire » (*Cat. du Musée français*). — Montégut, au contraire, reproche à l'artiste le réalisme de sa composition. « Il n'y a rien dans cette scène qui avertisse de l'importance qu'elle a pour le genre humain, rien qui dise : c'est le deuil du ciel et de la terre.... Avec la meilleure volonté du monde, il est impossible de voir, dans ce tableau, autre chose qu'un groupe de Transteverins ou de paysans de la campagne italienne qui ensevelissent un des leurs. Cela dit, il faut reconnaître que l'énergie d'exécution de cette toile arrache l'admiration. Quelle solidité de touche! quelle pâte vigoureuse! comme ces personnages font saillie et que ce coloris sombre a de force! » (*Revue des Deux-Mondes*, 1870, t. IV, p. 41).

Cliché Anderson. Héliogravure Jean Malvaux.

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO (MICHEL ANGELO AMERIGHI dit)
MICHEL-ANGE DE CARAVAGE.

Déposition de croix.

Moretto da Brescia (Alessandro **Bonvicino** dit). — Vénitien. 1498; † 1555.

La Vierge, l'Enfant Jésus et les saints Jérôme et Barthélemy. Tableau appelé : *la Vierge à la Poire* (IV).

La Vierge, en robe rouge et manteau vert, assise sur un trône élevé, de trois quarts tournée vers la gauche, porte, sur ses genoux, l'Enfant Jésus, nu, qui tend une poire à saint Jérôme, debout, à droite, en vêtements rouges, se frappant la poitrine de la main droite. A gauche, saint Barthélemy, en robe bleue, manteau blanc, un pied sur la marche du trône, portant un livre et un couteau. Sur la base du trône, deux bouquets de poires.

H., 1,85; L., 1,60. — Fig. 1 m. — Autrefois dans la coll. du comte Costa de Plaisance. Acheté par Pie IX. — « Cette peinture est en si mauvais état qu'on ne peut y retrouver la main du maître dont les tons argentés sont si caractéristiques » (Morelli, p. 185. Cr. et Cav., *N. It.*, II, 416). — Molmenti (p. 87), intitule ce tableau : *Vierge avec les saints Faustin et Barthélemy.*

Murillo (Bartolomé-Esteban). — Espagnol. 1618; † 1682.

Mariage de sainte Catherine (I).

La Vierge, assise, de profil, tournée vers la gauche, tient, sur ses genoux, l'Enfant Jésus qui passe un anneau au doigt de sainte Catherine. Celle-ci, en robe rose foncé, un nœud rouge dans sa chevelure brune, s'incline.

H., 0,78; L., 0,92. B. — Fig. à mi-corps, gr. nat. — Offert, en 1855, au pape par la reine d'Espagne. — « Tableau d'un attrait troublant et étrange. La beauté de la sainte est dangereuse; dans son regard oblique, dans ses yeux noirs baissés, luit une ardeur secrète. Quel contraste entre ce teint de fleur méridionale et cette flamme! Quelle amoureuse, et quelle béate! » (Taine, I, 247).

Niccolo da Foligno. — Voir **Alunno**.

Paolo Veronese (Paolo **Caliari** dit). — Paul Véronèse. — Vénitien. 1528; † 1588.

* *Vision de sainte Hélène.*

Assise, de face, dans un fauteuil, la sainte dort, la tête appuyée sur la main gauche. Robe de brocart blanc, manteau rouge, couronne d'orfèvrerie. A droite, un ange portant la croix. Au fond, draperie verte brodée d'or. A gauche, entre deux colonnes, une statue dorée.

H., 1,32; L., 1,50. T. — Fig. gr. nat. — Acquis par Benoit XIV de la famille Saccheti pour le musée du Capitole. — A Paris de 1797 à 1815. — Considéré par M. Venturi (*Cat.*, p. 64) comme un tableau d'élève. « Le modelé de la figure est faible et commun ; on ne reconnaît pas là la vigueur ni la maîtrise de Paolo ». Une autre *Vision de sainte Hélène*, provenant d'une chapelle particulière à Venise, a été achetée, en 1879, pour 3 350 guinées à la vente Novar, par la National Gallery. Paolo Veronese avait traité, vers 1574, ce sujet, en collaboration avec son frère Benedetto, pour la famille Contarini, à Padoue. (P. Caliari, *Paolo Veronese*, p. 118.)

Perugino (Pietro Vannucci dit Il). — Le Pérugin. — Ombrien. 1446; † 1524.

* *Saint Benoît, saint Placide et sa sœur sainte Flavie* (I). — Trois panneaux dans le même cadre.

A gauche, saint Benoît, les mains jointes, une palme contre l'épaule gauche; à droite, saint Placide, un faisceau dans la main droite, un livre dans la gauche ; au milieu, sainte Flavie, couronnée, en robe verte, manteau rouge, écharpe bleue.

Chaque panneau : H., 0,51 ; L., 0,26. B. — Fig. à mi-corps, pet. nat. — Fragment du célèbre tableau du maître autel de l'église Saint-Pierre à Pérouse, peint en 1495 et payé 500 ducats d'or. — Morcelé au XVIIIe siècle. — A Paris de 1797 à 1815. — Le panneau central, *l'Ascension*, au musée de Lyon; la lunette, dans l'église Saint-Gervais, à Paris; la prédella au musée de Rouen; cinq figures de saints ont seules été rendues à l'église de Pérouse : les saints Scolastique, Constant, Pierre abbé, Maur. Voir Vasari (III, p. 588, n. 2).

* *Vierge et saints* (III).

Sous un portique, assise sur un trône, la Vierge tient debout, sur son genou gauche, l'Enfant Jésus; à leurs côtés, les quatre saints protecteurs de Pérouse; à droite, saint Laurent, lisant; au second plan, saint Louis de Toulouse; à gauche, saint Hercule, évêque; derrière lui, saint Constant, mitré. — Signé, sur la contre-marche : HOC PETRVS. DE CHASTRO. PLEBIS. PINXIT.

H., 0,89; L., 1,65. B. — Fig. 1,30. — Peint en 1496 pour la chapelle du palais communal de Pérouse. Dès 1483, Pérugin en avait reçu la commande et un premier acompte. (Vas. III, 610). — Transporté à Paris de 1797 à 1815. — La lunette (*Pietà*), rendue, en 1815, à Pérouse, est au musée de cette ville. — « Ici le coloris est vigoureux, d'une richesse de tons dans les chairs rappelant la teinte brunâtre et vermeille si attachante chez Antonello, Bellini et les premiers Giorgione; les draperies sont préparées et rendues avec une connaissance parfaite des lois des contrastes et une grande habileté dans la facture technique » (Cr. et Cav., *It.*, III, 201). — Cf. le tableau de Pérugin à Crémone (église San Agostino) peint en 1494.

* *Résurrection du Christ* (III).

Au ciel, dans une mandorla, entre deux anges en adoration, vêtus

Cliché Anderson — Typogravure Jean Malvaux.

PERUGINO (PIETRO VANNUCCI dit IL). — LE PERUGIN.

Vierge et Saints.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

PERUGINO (PIETRO VANNUCCI dit IL). — LE PERUGIN.

La Résurrection du Christ.

l'un en jaune, l'autre en vert, le Christ, la poitrine nue, les jambes drapées de rouge, s'élève, tenant le labarum. Sur la terre, au premier plan, autour du tombeau ouvert : à droite, deux gardes endormis, l'un jeune, en tunique jaune à manches rouges, avec brassard; l'autre, plus âgé, en chausses vertes, cuirasse, bonnet jaune et rouge, une lance contre son épaule ; à gauche, un troisième soldat dans la même attitude, cuirassé et casqué, en chausses rouges, manteau vert; et, au second plan, un quatrième soldat, un sabre à la main, s'éloignant vers la gauche, les yeux levés vers le Christ. Paysage à l'horizon.

H., 2,27; L., 1,67. B. — Fig. pet. nat. — Gravé par Guattani, pl. XI. — Peint en 1502 pour l'église des franciscains à Pérouse. — D'après la tradition, Raphaël y aurait travaillé. Il se serait même représenté dans le jeune garde, coiffé d'un béret, qui dort à droite; l'autre soldat, à gauche, qui s'éloigne, serait Pérugin. « Si le corps grêle du Christ rappelle le type du Pérugin, avec quelque chose de la maigreur du Pinturicchio, les mains potelées avec des doigts courts aux ongles coupés ras, la simplicité du contour et la délicatesse du dessin dans les articulations sont bien caractéristiques de Raphaël. L'inexpérience d'un jeune artiste se distingue dans la faiblesse des raccourcis, tandis que la douceur du coloris et du sentiment donne un avant-goût de la perfection que nous admirerons dans ses œuvres postérieures » (Cr. et Cav., *Raphael*, II, 90). Passavant va plus loin. Il suppose que Pérugin abandonna complètement à son élève l'exécution de ce tableau, appuyant son opinion sur les deux études du musée d'Oxford, (autrefois dans la coll. de sir Th. Lawrence), représentant les quatre gardiens, de la main de Raphaël. M. Venturi se refuse à admettre cette collaboration. « Le Sauveur est une des plus pauvres figures qu'ait jamais peintes Pérugin; quant aux anges et aux soldats, le dessin incertain et le peu de poésie des détails ne montrent nulle part le génie du maître d'Urbin. C'est là une œuvre d'atelier » (*Cat.*, 48). — Ce tableau, transporté à Paris de 1797 à 1815, avait déjà subi de nombreuses restaurations, au XVIIIe siècle, de la main de Francesco Romero.

Pinturicchio (Bernardino di Betto dit Il). — Ombrien. 1454; † 1513.

* *Couronnement de la Vierge* (III).

Au ciel, dans une mandorla rayonnante (les rayons en relief), la Vierge, agenouillée, tournée à droite, vers Jésus qui la couronne, entre deux anges musiciens. Sur la terre, les douze apôtres, debout, en deux groupes. En avant, agenouillés : au milieu, saint François d'Assise portant une croix d'or; à droite, saint Louis de Toulouse, en dalmatique et saint Antoine de Padoue, en robe de bure; à gauche, saint Bonaventure, en habits sacerdotaux, et saint Bernardin de Sienne, en moine; au premier plan, un chapeau de cardinal, une crosse d'évêque et une mitre, sur le sol jonché de fleurs. Fond de paysage.

H., 3,30; L., 2 m. B. — Fig. 1,80. — Église des frères mineurs à La Fratta, près Pérouse. — Autrefois sous le nom du Pérugin. — Très restauré. — Peint vers 1500. Vas. (III, 565, n. 2).

Pippi (Giulio) dit **Giulio Romano**. — Jules Romain. — 1492; † 1546 et **Penni** (Gian Francesco) dit **Il Fattore**. — Romain. 1488; † vers 1528.

* *Couronnement de la Vierge* ou *la Vierge de Monteluce* (III).

En haut, à gauche, assise sur des nuages, la Vierge est tournée vers le Christ, qui tient le globe terrestre et une couronne. Au-dessus, le Saint-Esprit. De chaque côté, un chérubin et un ange, des fleurs dans les mains. En bas, les uns debout, les autres assis ou agenouillés, les apôtres, réunis autour du sépulcre d'où sortent des fleurs; au loin, dans la campagne, une ruine, au pied d'une cascade.

H., 3,54; L., 2 m. B. — Fig. gr. nat. — Gravé par le Maître au Dé et par J. Bossi (musée Napoléon). — Raphaël qui avait reçu la commande de ce tableau des religieuses de Monteluce, près Pérouse, d'abord en 1505, puis en 1516 (Voir *le Contrat*, musée du Louvre), n'eut pas le temps de tenir sa promesse; il ne fit que quelques dessins dont se servirent, quatre ans après sa mort, deux de ses élèves. Voir Gruyer (*les Vierges*, II, 570 et sq.). Jules Romain peignit la partie supérieure où certains traits rappellent *la Vierge* de François Ier (Burck., 679, n 1), la partie inférieure est de Francesco Penni, qui se serait fait aider par son gendre, Pierino del Vaga (Vasari, IV, 648). — A Paris, de 1797 à 1815. — La prédella, par Berto di Giovanni, est encore conservée au couvent de Monteluce. (Passavant, I, 234. E. Müntz, 622).

Poussin (Nicolas). — Français. 1594; † 1665.

Martyre de saint Erasme (IV).

Sur une place, le saint évêque de Formio refusant d'adorer la statue d'Hercule que lui montre un prêtre, en manteau blanc, est étendu sur une table, les mains liées au-dessus de la tête, le ventre ouvert. Un bourreau tire l'intestin du martyr qu'un autre bourreau, à droite, enroule autour d'un treuil. Au second plan, à gauche, un soldat à cheval; au milieu, deux bourreaux, l'un, en tunique bleue; l'autre, en tunique orange. Au ciel, deux anges portant la couronne et les palmes. Au premier plan, à terre, la dalmatique rouge et la mitre blanche du saint.

Signé à terre, à gauche : NICOLAS PUSIN FECIT.

H., 2,90; L., 1,86. T. — Fig. pl. gr. que nat. — Commandé par le cardinal Francesco Barberini, vers 1630. — Le seul tableau, d'après Félibien, sur lequel Poussin ait mis son nom. — Autrefois dans une des chapelles de Saint-Pierre — A Paris de 1797 à 1815. — « L'œuvre de Poussin est, comme art, une des plus achevées du siècle. Il y avait, il y a quelques années, au palais Sciarra, une petite réplique originale d'un travail exquis » (Burck., 800).

Raphael Sanzio (Raffaello **Santi** dit). — Raphaël. — Ombrien. 1483; † 1520.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

PIPPI (GIULIO) dit GIULIO ROMANO. — JULES ROMAIN et PENNI (GIAN FRANCESCO) dit IL FATTORE.

Couronnement de la Vierge ou la Vierge de Monteluce.

Trois scènes de la Passion. — Prédella (1).

* 1° *L'Annonciation.* — Sous le vestibule d'un palais à colonnes corinthiennes, est assise, à droite, la Vierge, de face, un livre dans la main gauche, la droite levée ; à gauche, levant la main droite, s'avance l'archange. Sous la double arcade, à travers laquelle on aperçoit le paysage, dans une gloire, le Père Eternel et le Saint-Esprit, sous forme de colombe, descendant sur la terre.

« Péruginesque dans la composition et la facture, inférieure aux œuvres de Pérugin au point de vue technique, cette peinture n'est pas exempte de sécheresse et d'affectation ; mais toutes les imperfections sont compensées par tant d'autres qualités » (Cr. et Cav., *Raphaël*, I, 155). — « Raphaël est déjà là tout entier avec son incomparable sûreté de main, son goût exquis, sa force et sa vivacité » (E. Müntz, *Raphaël*, 74).

* 2° *L'Adoration des Mages et des Bergers.* — A droite, devant l'étable, saint Joseph, debout, et la Vierge, assise, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus. Au milieu, les trois Rois : le plus âgé montrant, du doigt, le second qui porte un présent ; le troisième, agenouillé, présente un brûle-parfum. En avant, à droite, trois bergers, l'un s'inclinant, un second agenouillé, le troisième debout, un agneau dans les bras. A gauche, l'escorte des Rois, avec les deux soldats vus de dos et le chien, qu'on retrouve dans la Libreria de Sienne.

« Ici Raphaël unit la pompe d'une procession royale, telle que la comprenaient les Ombriens, avec la vie, le mouvement et la variété de détails qui caractérisent les Florentins » (Cr. et Cav., *Raphaël*, I, 158). — « On admirera l'art consommé avec lequel le groupe de gauche est construit. Que nous voilà loin des tâtonnements de Pérugin ! » (E. Müntz, *Raphaël*, 74).

* 3° *La Présentation au temple.* — Dans le temple à trois nefs, soutenues par des colonnes ioniques, au milieu, devant l'autel, Siméon qui tend l'Enfant Jésus à la Vierge. A gauche, saint Joseph, la main sur l'autel. Dans la nef de droite, trois femmes, l'une, en robe violette et manteau vert, l'autre, en robe rouge et manteau jaune, portant des tourterelles, la troisième, en robe bleue. Dans la nef de gauche, quatre assistants.

Ces trois compositions sont séparées par des petits grotesques de couleur rouge sur un fond noir.

H., 0,59 ; L., 1,90. Bois transporté sur toile. — Fig. 0,20. — Prédella du *Couronnement de la Vierge* (voir ci-dessous) ; très supérieur au motif principal. Raphaël s'inspire ici du tableau peint par Pérugin pour l'église Santa Maria à Fano, en 1497, et dans lequel se retrouvent plusieurs personnages des fresques de la Sixtine et les mêmes détails d'architecture. « Ici Raphaël, s'il copie, ennoblit son sujet. Le mouvement de l'enfant s'échappant des bras du grand-prêtre, l'expression et la tendresse de Raphaël sont étrangères à son maître qui n'aurait jamais conçu, et encore moins rendu le sourire à peine esquissé de la Vierge et la tendresse émue de Siméon » (Cr. et Cav., *Raphaël*, 156).

Gravé au trait par Couché fils. — Le dessin original, à la plume et au crayon, de *l'Annonciation* (Coll. Ottley, Lawrence et du roi de Hollande), est au Louvre (salle des Boites). Trois esquisses pour *l'Adoration des Mages*, l'une dans la coll. F. Donnini à Pérouse, la seconde, de la partie droite seulement, au musée de Stockholm (anciennement coll. Crozat), la troisième, la tête de l'un des bergers, à l'académie de Venise. Le carton original de *la Présentation* est cité par Passavant dans la coll. Hall à Londres. Un dessin du groupe principal à l'Université d'Oxford (Müntz, 79). A Saint-Pierre de Pérouse, une copie de la prédella, plus grande que l'original, par Sassoferrato.

* *Les Trois Vertus théologales* (I).

En haut : *La Foi*, tenant un calice.

Au milieu : *La Charité*, portant trois enfants; deux autres se serrent contre elle.

En bas : *L'Espérance*, en prière.

De chaque côté de ces figures, en grisaille, sur fond vert, un Génie, dans une niche.

Chacun des compartiments : H., 0,16; L., 0,24. B. — Gravé par Henry, Desnoyers, Chataignier, Landon. — Prédella de *la Déposition de Croix* à la villa Borghèse. — Peint en 1507 pour Atalanta Baglioni; autrefois dans l'église San Francesco à Padoue. — A Paris, de 1797 à 1815. — Esquisse de la Charité à l'Albertina de Vienne. — « Les pauvres orphelins jetés dans le sein de la Charité, ce petit génie qui sème à terre des pièces d'or, cet autre dont les bras soulèvent un bassin d'où s'échappent des jets de flamme, sont la symbolique la plus attendrissante et la plus expressive de la vertu chrétienne par excellence » (Ch. Blanc, *Histoire des Peintres*).

* *Couronnement de la Vierge* (III).

En haut, la Vierge s'incline devant le Christ qui la bénit; autour d'eux, des séraphins et quatre anges musiciens. En bas, sur la terre, les apôtres réunis autour du tombeau où montent des lis et des roses; au milieu, au second plan, saint Thomas, les yeux au ciel, tenant la ceinture de la Vierge; à sa gauche, saint Pierre, saint Mathieu, dont on ne voit que la tête, saint André, la main droite tendue vers le sépulcre; en avant, saint Simon et saint Jean, portant un livre; à droite, saint Paul, appuyé sur son épée, saint Jacques Majeur et, au premier plan, saint Thadée, en robe rose et manteau vert; contre le cadre, saint Jacques le Mineur, vêtu de noir, la main sur la poitrine. Fond de paysage mamelonné et boisé.

L., 2,10. Cintré par le haut. — Bois transporté sur toile. — Fig. 1,50. — Il existe de nombreuses études pour ce tableau. A Vienne, dans la coll. Esterhazy; au Louvre (*les Douze apôtres*); à Oxford, au musée de Lille, au British Museum. — Gravé par Stolzel, Graffanara, Couché fils, etc. — Cf. au musée de Pérouse, le tableau de Pérugin, même sujet, peint à la même époque. — Commandé par Maddalena Oddi, avant 1503. — Église San Francesco, puis couvent de San Pietro dei Cassinensi, à Pérouse. — A Paris, de 1797 à 1815. Nombreuses restaurations. — « L'œuvre qui caractérise le mieux, peut-être, la première

Cliché Anderson — Typogravure Jean Malvaux.

RAPHAEL SANZIO (RAFFAELLO SANTI dit). — RAPHAËL.

La Madone de Foligno.

manière de Raphaël, sa manière péruginesque; mais si l'on compare à l'œuvre du maître celle de l'élève, la supériorité, quoique juvénile, du peintre d'Urbin est incontestable. Avec quelle pureté infiniment plus céleste, Raphaël exprime ici la piété suave, la beauté de la jeunesse, l'inspiration de la vieillesse. Les figures y sont plus finement caractérisées; les têtes ont déjà cette auréole de beauté dont lui seul eût le secret; le dessin très élégant est plus ample; le mouvement plus à l'aise; les draperies sont plus simples ». (Pass., I, 298 et Vas., IV, 318, n. 1. et Burck., 688). Voir E. Müntz (*Raphaël*, 65-72) et Gruyer (*Les Vierges*, II, 553-554). — « Encore à ce moment, où Raphaël est tellement imprégné des principes du Pérugin et du Pinturicchio, on retrouve les types de son père Santi, mélangés avec ceux de Melozzo et Fiorenzo de Pérouse, par exemple, dans les délicieuses figures des anges » (Cr. et Cav., *Raphaël*, I, 25). — Une ancienne copie, avec variantes, est signalée par Passavant à Civitella Bernazzone, près Gubbio.

* *La Madone de Foligno* (II).

En haut, dans une sphère lumineuse, assise sur des nuages, la Vierge penche la tête, à droite, vers le bambino, nu, debout, remuant, sur son genou gauche, qui se retient à son voile, en regardant en bas. Autour de la sphère, des chérubins priant et jouant. En bas, à droite, un lion; derrière lui, saint Jérôme, debout, en costume de cardinal, présente le donateur, Sigismond Conti (ami du peintre et secrétaire intime du pape Jules II), en costume de cubiculaire (manteau rouge, pèlerine d'hermine à manches noires), agenouillé, les mains jointes, de profil, la tête levée. A gauche, saint François, agenouillé, extasié, en robe de bure, tenant une petite croix; derrière lui, saint Jean-Baptiste debout, vêtu d'une peau de bête, montrant, de la main droite, le groupe céleste, et regardant vers le spectateur; au milieu, debout, un ange tout nu, tenant un cartel dont l'inscription est effacée. Au fond, dans le paysage, la ville de Foligno, avec la maison des Conti, sur laquelle tombe une bombe enflammée, au milieu d'un arc-en-ciel.

H., 3,20; L., 1,94. — Bois transporté sur toile. — Commandé vers 1511 par Sigismond Conti, en souvenir du danger auquel échappa sa demeure lors du siège de Foligno. D'abord destiné par lui à l'église d'Aracœli et, sur la demande de sa nièce, abbesse du couvent de Sainte-Anne, à Foligno, donné à cette confrérie le 25 mai 1565. Voir Vas. (IV, 342, n 2). — A Paris, de 1797 à 1815, où il fut transporté sur toile par M. Haquin; restauré depuis par M. Roser. Lorsqu'on eut enlevé le bois du panneau, on retrouva le dessin au pinceau en bistre, et l'on s'aperçut que la main droite de saint Jérôme avait été dessinée de deux manières différentes. — Gravé par Desnoyers, Pozzi, Tosetti, Brisson, Pigeat, Bodmer, Landon, etc.; la Vierge et l'Enfant seuls, par Marc-Antoine; Scotto, Brulliot. — Copie par Sassoferrato, autrefois au comte Mellerio, de Milan; un dessin de la Vierge et de l'Enfant fit partie de la vente du roi de Hollande (1850). — « Stimulé par les prières d'un camérier du pape Jules, il peignit le panneau du maître autel de Aracœli, dans lequel il fit une Madone dans l'air, avec un très beau paysage, un saint Jean, un saint François et saint Jérôme. Cette Madone respire une humilité et une modestie comme doit en avoir une vraie mère du Christ; on reconnaît, dans le corps de saint Jean, cette pénitence que fournit le jeûne, et, sur son visage, on retrouve une sincérité d'âme comme en possèdent les gens qui, éloignés du monde, le dédaignent, haïssent le men-

songe et disent la vérité. De même, le saint Jérôme, lève la tête et regarde la Madone, en contemplation; et, dans ses yeux, semble apparaître toute cette doctrine et cette sagesse qu'il montre dans ses écrits, offrant à la Vierge, des deux mains, le camérier pour le lui recommander; ce même camérier ici n'est pas moins vivant qu'on ne l'a peint » (Vas., IV, 541). — D'après Cr. et Cav. (*Raphaël*, II, 164), le paysage, d'une coloration brillante, rappelle, par la facture et l'atmosphère humide, le genre ferrarais. Ces auteurs supposent donc que, dans cette partie du tableau, le maître se fit aider par un peintre de l'école des Costa, un des deux Dossi, par exemple. « Ce que Vasari ne dit pas, c'est que *la Madone de Foligno* se distingue par un coloris chaud et lumineux, qualités que l'on a attribuées, non sans raison, à l'influence de Sebastiano del Piombo, alors fraîchement débarqué à Rome, où sa manière excitait l'admiration universelle » (E. Müntz, *Raphaël*, 594). — Voir pour la restauration : *Rapports sur la restauration du tableau de Raphaël connu sous le nom de « la Vierge de Foligno »*, par les citoyens Guyon, Vincent, Tannay et Berthollet. Paris, pluviôse an X, in-4°. — Consulter Quatremère de Quincy. *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël.*

* *La Transfiguration* (II).

En haut, le Christ, dans une gloire, en tunique et manteau bleuâtres, les bras ouverts, s'élance vers le ciel, entre les deux prophètes Moïse et Élie, qui montent dans l'air, à ses côtés. Au-dessous, saint Pierre, saint Jacques et saint Jean, prosternés sur le sommet du mont Thabor, éblouis par la lumière céleste; à gauche, devant un bouquet d'arbres, deux diacres, en prière, et accompagnés de plusieurs assistants; sans doute les saints Julien et Laurent, patrons du père et de l'oncle du cardinal Jules de Médicis, qui avait commandé le tableau (?). En bas, à droite, un jeune démoniaque, en proie à un accès, soutenu par son père et sa mère. « Il se jette en arrière, en roulant des yeux hagards; ses muscles contractés, ses veines tendues, son souffle précipité, sa pâleur, tout annonce en lui la présence de l'esprit malin » (Vasari). Au milieu, agenouillée, vue de dos, le visage de profil, une jeune femme, en rose, l'épaule nue, montre le possédé aux apôtres groupés sur la gauche; le premier assis, au bord d'un ruisseau, la main sur un gros livre, interrompt sa lecture; les autres, en des attitudes diverses, conversent, soit en regardant le jeune malade, soit en se montrant, en haut, l'apparition. Fond de paysage; une ville à droite, sur le bord d'un lac.

H., 4,5; L., 2,78. B. — Fig. pl. gr. que nat. — Nombreuses études dont Passavant (II, 294) donne la liste. Parmi les plus intéressantes : à l'Albertine, de Vienne, toute la composition avec quelques figures nues, saint André et les trois apôtres; au Louvre, une étude à la sanguine; une autre à l'Ambroisienne de Milan, attribuée par Morelli à F. Penni; deux têtes à Oxford, etc. Francesco Penni exécuta une copie du tableau sur la demande du pape Clément VII. On suppose que c'est celle que possède le musée de Madrid. — Gravé par un élève de Marc-Antoine, par un imitateur d'Agostino Veneziano, par C. Cort, Morelli Sadeler, J. Chereau junior, Dorigny, Tardieu, Morghen, Girardet (musée Napoléon), Queverdo (galerie Filhol), Boucher, Desnoyers, etc. — Raphaël étant mort, avant d'avoir terminé son œuvre, Jules Romain fut chargé d'y mettre la dernière main, et reçut, en payement, 224 ducats qui restaient dus au maître, sur les 665 ducats, prix fixé. Le cardi-

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux

RIBERA (JOSE DE) dit LO SPAGNOLETTO. — L'ESPAGNOLET.

Martyre de Saint Laurent.

nal Jules de Médicis qui avait commandé ce tableau, en même temps qu'une *Résurrection de Lazare*, à Sebastiano del Piombo, la destinait à l'église de Narbonne dont François Ier lui avait donné l'évêché, mais il n'y envoya que la toile du Vénitien (aujourd'hui à Londres, National Gallery) et conserva *la Transfiguration*, dans son palais de la Cancelleria jusqu'en 1523; il en fit don alors à l'église de San Pietro in Montorio. — A Paris de 1797 à 1815. — « Dans ce tableau, Raphaël fit vraiment des figures et des têtes, outre leur beauté extraordinaire, si nouvelles, si belles et si variées, qu'il est reconnu parmi les artistes qu'il ne fit jamais d'œuvre qui soit plus célèbre, plus belle et plus divine; de manière que, qui veut connaître et montrer le Christ transfiguré en sa divinité doit le regarder dans cette œuvre; et il semble qu'il y mit un si grand talent pour montrer l'effort et la valeur de l'art dans la figure du Christ que, l'ayant terminé, comme s'il avait achevé sa dernière œuvre, il ne toucha plus à ses pinceaux étant déjà touché par la mort » (Vas., IV, 572). — Voir aussi, pour les jugements si divers, portés sur cet ouvrage célèbre : Burckhardt (677), qui l'admire avec enthousiasme : Taine (I, 171), qui le critique avec violence : Charles Clément (p. 560), qui le juge, selon nous, avec plus d'équité; E. Müntz (p. 562), qui reproduit, en partie, le jugement de Charles Clément : « Dans certaines parties, Raphaël se montre aussi fort, aussi grand qu'il a jamais été.... Il serait injuste de méconnaître la disposition pittoresque des personnages, la beauté de quelques-uns d'entre eux, la justesse et l'éloquence des mouvements, une science du clair-obscur que Raphaël n'a montrée dans aucun de ses ouvrages, au même degré. Il est certain cependant que ce tableau laisse l'esprit irrésolu, troublé et mécontent, et je vois l'explication de ce fait, bien moins dans un affaissement des facultés de l'Urbinate que dans le système erroné qui a présidé à la composition de cet ouvrage.... On peut supposer que Raphaël conçut la partie inférieure de sa composition dans des données violentes, afin de lutter avec Sebastiano del Piombo qu'il savait protégé et aidé par Michel-Ange. De là viennent le disparate et le désaccord pénibles qui existent, dans la peinture elle-même et dans le mode de composition, entre les deux moitiés de l'œuvre. »

Reni (Guido). — Le Guide. — Bolonais. 1576; † 1642.

Martyre de saint Pierre (IV).

Le saint, la tête en bas, est hissé sur une croix; un bourreau, à droite, lui soutient la tête; un autre, à gauche, tire sur la corde; un troisième s'apprête à lui clouer les pieds.

H., 3,05; L., 1,73. T. — Fig. gr. nat. — Commandé par le cardinal Scipion Borghèse, sur la recommandation du chevalier d'Arpin, pour l'église delle Tre Fontane, hors de Rome. — A Paris, de 1797 à 1815. — Guido, à cette époque, imitait encore le Caravage. — Voir Malvasia et Venturi (*Cat.*, p. 58).

Vierge et Saints (IX).

Au ciel, dans une gloire, la Vierge portant l'Enfant Jésus. Sur terre, à gauche, saint Thomas; à droite, saint Jérôme.

H., 3,05; L., 2,10. T. — Fig. pl. gr. que nat. — Église de Pesaro. — A Paris, de 1797 à 1815.

Ribera (Jose de) dit **Lo Spagnoletto**. — L'Espagnolet. — Espagnol. 1588; † 1656.

* *Martyre de saint Laurent* (III).

A droite, le saint, de trois quarts tourné vers la gauche, un genou à terre, ceint d'une draperie blanche, les yeux au ciel. Un bourreau le saisit par le poignet droit et l'entraîne vers le gril, dont un autre bourreau, en toque rouge, attise le feu. Au second plan, à gauche, deux hommes dont l'un prend les vêtements du martyr; à droite, un vieillard, peut-être le portrait du peintre.

H., 2,05; L., 1,60. T. — Fig. gr. nat.

Sacchi (Andrea). — Romain. 1600; † 1651.

* *Miracle de saint Grégoire* (IV).

Dans un temple, devant un autel, le pape, accompagné de deux diacres, perce, avec un couteau, le linge qui se couvre de sang; à gauche, un fidèle, en tunique rouge, agenouillé, et des soldats; d'en haut, vers le pape, descend une colombe. Sur l'autel, une tiare.

H., 2,86; L., 2,11. T. — Fig. gr. nat. — Une mosaïque, d'après ce tableau, dans la chapelle Clémentine, à Saint-Pierre. « Il y a deux interprétations du sujet représenté dans ce tableau, si remarquable pour la délicatesse de l'art et pour la force du coloris. D'après les uns, et suivant une tradition antique, l'impératrice Constance ayant demandé à saint Grégoire quelques reliques des saints Pierre et Paul, le saint pontife refusa, n'osant diviser de si précieuses reliques pour faire plaisir à une impératrice. Il lui envoya, à la place, un lambeau du linge dans lequel avait été enveloppé le corps de saint Jean l'Evangéliste. L'impératrice, non satisfaite, renvoya son présent au pontife. Celui-ci, pour la convaincre de son incrédulité, durant la célébration de la messe, tailla en deux le linge avec un couteau, et il en jaillit des gouttes de sang comme d'un corps vivant, qu'on voit, dans la peinture, recueillir dans un vase sacré par un diacre, en présence même de l'ambassadeur émerveillé. Suivant d'autres, le saint docteur convainct également quelques incrédules, en leur montrant le saint corporal taché de sang vif après la consécration de l'hostie, en perçant d'une aiguille, pour en faire jaillir des gouttes de sang, un morceau de linge déposé sur le sépulcre de saint Pierre, suivant la coutume des chrétiens primitifs, de placer des lambeaux de tissus sur les tombeaux des martyrs pour les conserver comme reliques. (Il Cav. E.-G. Massi, *Descrizione delle Gallerie di Pittura nel Pontificio Palazzo Vaticano*, p. 245-246.)

* *Vision de saint Romuald* (IV).

Au pied d'un arbre, à droite, le fondateur de l'ordre des Camaldules est assis, appuyé de la main gauche, sur un bâton, la main droite levée vers cinq moines réunis à gauche, auxquels il raconte sa vision représentée au fond : des religieux gravissant une échelle mystique.

H., 3,10; L., 1,70. T. — Fig. gr. nat. — Provient de l'ancienne église des Camaldules, près San Marco. — « C'est un très beau tableau, comme dit Mariette. Il est grave, simple, sans

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

ANDREA SACCHI.

Vision de Saint Romuald.

la moindre affectation; il est conçu et senti comme un Le Sueur, avec moins d'onction, peut-être, et moins de cœur. Pour rompre l'uniformité des robes blanches que portent les personnages du tableau, André Sacchi a tiré parti des ombres remuées que l'arbre projette sur les figures. Les draperies sont naïvement étudiées; le paysage est excellent et le tout est à la fois tranquille et pittoresque.... Mais un défaut qui frappe dans ce tableau, c'est l'absence de toute variété dans les têtes : il est évident que l'artiste s'est servi d'un seul et même modèle pour les six religieux qu'il avait à peindre, et cette monotonie, quoiqu'elle soit rendue un peu moins sensible par le jeu de l'ombre, est une erreur d'autant plus reprochable qu'elle était facile à éviter. Les commissaires français ne manquèrent pas, en 1797, de s'emparer du *Saint Romuald* que l'on considérait comme une des quatre plus belles toiles de Rome et de l'envoyer au Louvre. Là, il faut en convenir, le tableau parut surfait et l'école sévère de David attribua au goût dépravé de la décadence, l'admiration des Romains pour A. Sacchi. La victoire nous l'avait donné, la victoire nous l'a repris; et nos musées ne renferment plus aucune peinture d'un artiste qui a pourtant exercé une influence incontestable sur nos peintres français du XVIIe siècle » (CH. BLANC). — Gravé par Metzger (Musée français).

Sassoferrato (Giovanni-Battista Salvi dit).—Romain. 1605; † 1685.

* *La Vierge en gloire et l'Enfant Jésus* (III).

H., 1,34; L., 0,96. T. — Fig. pet. nat. — Acquis par Pie IX.

Sesto (Cesare da). — Milanais. (?); † 1524.

* *La Vierge dite à la Ceinture* (IV).

Assise sur un trône, les pieds posés sur des marches creusées dans le roc, la Vierge tient, sur ses genoux, l'Enfant Jésus. Celui-ci tend la ceinture de sa mère à saint Augustin, debout, à droite, coiffé de la mitre; à gauche, saint Jean l'Évangéliste qui porte un cartel avec la signature, considérée, par M. VENTURI, comme apocryphe : CESARE DA SESTO 1531. (?)

Forme ronde. Diam., 1,56. T. — Autrefois dans une église près de Milan; acquis par Grégoire XVI en 1832. — Cette attribution donnée par RIO, BURCKHARDT, BODE n'est pas acceptée par MORELLI (T. I., p. 165) : « C'est là, dit-il, une production entièrement pauvre de quelque peintre tardif lombardo-milanais, ainsi que peut le voir toute personne familiarisée avec les écoles du nord de l'Italie. » — M. MARCEL REYMOND incline à croire, au contraire, que c'est une œuvre juvénile de Cesare : « La date primitive (retouchée) a bien pu être 1501 et non 1531, et ce serait alors une date vraisemblable. *La Vierge* du Vatican peut être rapprochée de *l'Adoration des Mages* de la galerie Borromeo, à Milan.... Ces deux peintures sont charmantes de naïveté et de jeunesse » (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VII, 328).

Spagna (Giovanni di Pietro dit Lo). — Ombrien. (?); † 1529.

* *L'Adoration des rois mages* (III).

Au milieu, couché sur le sol, l'Enfant Jésus, la tête sur un coussin,

est adoré, à droite, par la Vierge, à gauche, par saint Joseph, et, au milieu, par deux anges; au second plan, à gauche, deux bergers, au pied d'une colline; au fond, l'annonciation aux bergers et la cavalcade des rois mages.

H., 2,22; L., 1,56. B. — Fig. pet. nat. — Attribution donnée par Cr. et Cav. (*N. It.*, III, 506) et par M. Venturi; catalogué sous le nom du Pinturicchio, par Vermiglioli, du Pérugin par Orsini, et même de Raphaël. Voir Gruyer (*Les Vierges*, II, p. III). — Autrefois au couvent della Spineta, près de Todi; peint vers 1507, payé 200 ducats d'or. — Cf. Musée du Louvre, n° 1539. — Au British Museum, une étude à la pierre noire pour le *Saint Joseph*.

Tisi. — Voir **Garofalo**.

Valentin (Jean **de Boulogne** dit **Le**). — Français. 1591; † 1634.

Martyre de saint Processus et de saint Martinien (IV).

Sur une planche, sont étendus les deux martyrs, tête-bêche, liés par des cordes enroulées à un cabestan que tournent deux bourreaux agenouillés; un troisième bourreau, debout, à droite, s'apprête à briser, avec une barre, les membres des patients. Au second plan, leur mère et leur frère, un chien à ses pieds. Au ciel, deux anges dont l'un porte une palme.

H., 3 m.; L., 1,90. T. — Fig. gr. nat. — Destiné d'abord à une chapelle de saint Pierre, il où fut remplacé par une mosaïque de Cristofari, puis au palais du Quirinal. — A Paris, de 1797 à 1815. — « Œuvre capitale du peintre, exécutée dans cette manière caravagesque, devenue la sienne, et où il eut l'occasion de déployer une incroyable énergie de pinceau » (Ch. Blanc).

Vannucci. — Voir **Perugino**.

Vecelli (Tiziano) dit **Il Tiziano**. — Le Titien. — Vénitien. 1477; †1576.

* *Vierge et Saints* dite *la Madonna di san Niccolo de' Frari* ou *les Six saints* (III).

Au ciel, dans une gloire, la Vierge, assise sur des nuages, tenant l'Enfant Jésus, entre deux anges qui apportent des couronnes de fleurs. Sur terre, six saints debout, groupés devant une muraille. Au milieu, saint Nicolas; à gauche, sainte Catherine en jupe verte, corsage rose, voile blanc, une palme à la main; à droite, saint Sébastien, lié à une colonne et percé de flèches; au second plan, au milieu, saint Pierre, saint François et saint Antoine de Padoue, portant, le premier une croix

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

VECELLI (TIZIANO) dit IL TIZIANO. — LE TITIEN.

Les Six Saints ou la Vierge de San Niccolò de' Frari.

rouge, le second un lis. Signé sur la muraille, dans un cartel, au-dessus de la tête de saint Antoine : TITIANUS FACIEBAT.

H., 4 m.: L., 2,65. T. — Fig. pl. gr. que nat.— Peint en 1525 pour San Niccolo dei Frari, à Venise, où l'admira Reynolds; acheté par Clément XIV, et transporté au Quirinal, puis, sous Pie VII, au Vatican. — Gravé par Andrea Andreani et Guattani (les appartements Borgia) Lefèvre, Cunego, etc. — La partie supérieure, autrefois cintrée, a été agrandie et équarrie, pour faire pendant à *la Transfiguration*. La peinture a beaucoup souffert du temps et de la fumée; les glacis ont presque partout disparu; le pied de saint François et la jambe droite de saint Sébastien sont repeints. Il existe une réplique des saints au musée de Rovigo. — « Il fit pour les Pères de San Niccolo dei Frari le tableau du grand autel, dans un style très renforcé (*maniera molto rinforzata*). Dans un édifice ruiné, saint Nicolas, évêque, porte la dalmatique et tient la crosse; il a près de lui saint Pierre, la glorieuse martyre sainte Catherine, d'une conception très suave, et les saints François et Antoine de Padoue. A l'autre côté, est saint Sébastien, qui semble respirer, et on ne saurait jamais rien voir qui soit plus près de la nature, car Titien fit ce nu si délicatement et avec si peu de saillies, qu'il semble de vraie chair; car, comme nous l'avons déjà dit, il ramena toujours ses figures à la vraisemblance, et leur rendit ainsi une certaine grâce qui satisfait l'œil de tout connaisseur » (Ridolfi, I, 155). — Vasari, dans sa description (VII, 436) avait déjà insisté sur la figure si vivante de saint Sébastien « peint sans aucun artifice ». — « En voyant ce tableau, Pordenone se serait écrié : « Ce « n'est pas là une peinture, mais de la chair et du sang! » Nous supposons que Pordenone ne s'est pas contenté d'admirer la chair, mais aussi les formes larges et majestueuses, l'action puissante et l'expression vivante, la clarté du ciel et des nuages, la gentillesse des anges, la pose gracieuse de la Vierge et de l'Enfant, qui nous rappelle le Corrège; par-dessus tout, il aurait envié l'exubérante richesse des tons, l'incomparable facilité du dessin, et son habileté à représenter le nu » (Cr. et Cav., *Tizian*, I, 291).

* *Portrait d'un doge* (III).

De profil, tourné vers la gauche. Simarre rouge, manteau et corno doré à fleurs noires. La main droite en avant; une bague à l'annulaire du doigt de la main gauche qui tient un papier plié.

H., 1,50; L., 0,89. T. — Fig. à mi-corps, gr. nat. — Acheté par Léon XII à la famille Aldobrandi, de Bologne. Ce portrait a passé successivement pour être celui de Andrea Gritti, de Niccolo Marcello, d'après Cr. et Cav. et de Giovanni Mocenigo, d'après A. Bliss, dans son ouvrage sur *Les Médailleurs*. « Si jamais le nom de Titien doit être donné à une œuvre, c'est bien à celle-ci; malgré les repeints sur le fond et en d'autres endroits, la main droite, par exemple, c'est là un des spécimens les plus fondus et les plus facilement exécutés de cette époque de sa vie.... Jamais son modelé ne fut plus soigné, son dessin plus étudié, sa tonalité plus chaudement dorée. » (Cr. et Cav., *Tizan*, I, 113). « Ce portrait révèle avec évidence le don extraordinaire qu'a Titien d'exprimer les caractères avec une grandiose simplicité » (Burck., 752).

Zampieri — Voir Domenichino.

École Bolonaise.

La Vierge, l'Enfant et saint Jérôme (I).

La Vierge, assise, porte, sur ses genoux, l'Enfant Jésus qui tient, dans ses mains, deux cerises. A droite, saint Jérôme. Fond de paysage.

H., 0,71; L., 0,60. B. — Fig. à mi-corps, pet. nat. — Très restauré. — Autrefois sous le nom de Francesco Francia. — Attribué par M. Venturi (*Arch. st.*, 1890, p. 295), à Boateri. — Acquis par Pie IX.

**Le Christ en gloire* (IV).

Le Christ assis, de face, sur des nuages, les bras ouverts, les jambes couvertes d'un manteau blanc; à ses pieds, quatre angelots et des chérubins.

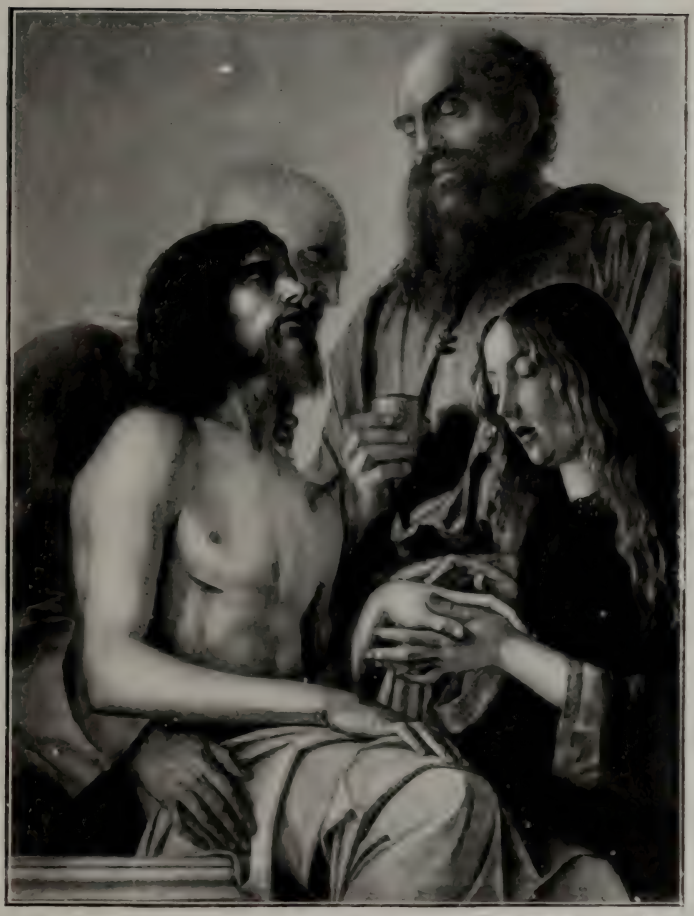
H., 1,85; L., 1 m. T. — Fig. pet. nat. — Coll. Marescalchi de Bologne. — Attribué autrefois au Corrège. Par un élève du Carracche, d'après Meyer et Burck. (714. n.), et par un faible bolonais de la décadence, d'après Morelli. — Copie d'un fragment du tableau, aujourd'hui perdu, de Corrège, autrefois dans l'hôpital de Santa Maria della Misericordia, à Parme, et que don Siro d'Autriche, gouverneur de Correggio, acquit en 1613. (Venturi, *Cat.*, 62.)

École Vénitienne.

**Pietà* (I).

Le Christ mort, le haut du corps nu, est assis sur la pierre du tombeau, tourné vers la droite, soutenu par Nicodème, en vêtement jaune à col rouge; à droite, la Madeleine éplorée, échevelée, en robe violette, lui tient la main gauche. Au second plan, debout, Joseph d'Arimathie, avec une longue barbe noire, portant un vase de parfum.

H., 1 m.; L., 0,80. — Fig. à mi-corps, gr. nat. — A beaucoup souffert. Nombreux repeints. Ancienne coll. Aldobrandi, de Bologne. — Attribuée par Selvatico et Milanesi (*Vas.*, III, 421) à Andrea Mantegna. « Bien que cette peinture ne soit citée par aucun des contemporains d'Andrea, ni de ses biographes postérieurs, bien qu'il y manque son nom, cependant elle démontre tellement sa dernière manière, qu'elle ne peut laisser de doute sur son authenticité. Le Christ est dessiné de main de maître, et les demi-raccourcis de certains membres y sont rendus avec une incroyable habileté. » — Attribuée par Cr. et Cav. (I, 157) à Giovanni Bellini, entre 1470 et 1480. « La forme et la perfection aussi bien que la raideur de Joseph d'Arimathie, de Nicodème et de la Madeleine, à l'aspect masculin, sont rembranesques. Mais jamais Bellini, plus qu'à cette époque, ne sut donner à ses personnages une si grande force; c'est bien à lui qu'appartient ce contraste entre les figures des assistants et le visage amaigri du Sauveur, ces solides masses d'ombres et de lumières juxtaposées et, par-dessus tout, ce ton brun avec des glacis à demi opaques, artifice que dédaignait Mantegna. » — Burck. (613), sans donner de nom d'auteur, note que « cette *Pietà* offre, dans ses figures colossales et puissantes, dans son cri de profonde douleur, une violence et une expression de terreur qui étonneraient chez Bellini ». — Morelli (I, 272) et M. Frizzoni ont prononcé le nom de Giovanni Buonconsigli. — M. Venturi, plus récemment, rapprochant cette peinture de celle de Pesaro, attribuée à Bellini, où les traits de Nicodème se retrouvent dans ceux du *saint Paul*, suppose que cette *Pietà* est l'œuvre de Bartolomeo Montagna, dont la façon si particulière de peindre les ombres se remarque dans le manteau rouge de Nicodème. (*Cat.*, 24).



Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux

ÉCOLE VÉNITIENNE.

Pietà.

DEUXIÈME ÉTAGE

C'est au second étage du Vatican, construit sous Nicolas V, que se trouvent la galerie dite *le Loggie* et les chambres ou *Stanze*, décorées par **Raphaël** et ses élèves, ainsi que la chapelle de Nicolas V, peinte à fresque par **Fra Angelico**. Un escalier mène de l'escalier royal à ce second étage, où l'on traverse d'abord deux salles contenant des tableaux modernes, auxquelles font suite les quatre *chambres* ou *Stanze* prenant jour sur la cour dite du Belvédère et *qu'il faut visiter en sens inverse, si l'on veut suivre l'ordre chronologique des œuvres de Raphaël* et *l'évolution, si rapide, de son génie.*

CHAMBRES OU STANZE[1].

Jules II, dès son avènement (1503), n'ayant pas voulu habiter les mêmes appartements que son prédécesseur Alexandre VI (*Appartements Borgia*, voir p. 81), le maître des cérémonies dut faire préparer, dans l'étage supérieur, plusieurs grandes pièces dont quelques-unes avaient déjà été décorées par Piero della Francesca, Luca Signorelli, etc. ; et, tout d'abord, il chargea Raphaël d'achever la chambre della Segnatura dont le Sodoma avait orné le plafond de sujets mythologiques. Le Pape fut tellement satisfait de cette première épreuve, qu'il résolut de confier au jeune maître d'Urbin la décoration complète de ses appartements, et donna l'ordre de faire disparaître toutes les peintures déjà exécutées, mêmes celles de ladite chambre. Ce n'est que sur la demande expresse de Raphaël, qu'il consentit à conserver, dans le plafond, les motifs intermédiaires, ainsi que le sujet central composé de génies supportant ses armes. Voir Vasari (III, 332).

« L'architecture de ces chambres est massive et rappelle les temps de guerre civile où les palais étaient au besoin des forteresses. Les embrasures des fenêtres sont si vastes qu'elles formaient, à elles seules, des petits appartements. Les chassis de la croisée, épais et larges comme des poutres, interceptent la lumière qui n'entre que par des carreaux en losange, dans le goût du moyen âge. Les plafonds, du moins dans les deux premières chambres, sont divisés en ronds et en carrés par des ouvrages tel-

1. Voir : Passavant. *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi.* — Gruyer. *Les chambres de Raphaël* et *Les loges de Raphaël.* — Crowe et Cavalcaselle. *Life and works of Raphaël.* — Müntz. *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps.* — Ch. Clément. — Minghetti, etc.

lement en saillie, que les compartiments destinés à recevoir les décorations de la peinture ressemblent à des boîtes ouvertes .... Au premier abord, à l'aspect de ces grandes salles obscures et de ces fresques enfumées qui ont subi tous les outrages du temps et de la guerre, sans compter le dangereux bienfait d'une double restauration, on éprouve comme un sentiment de tristesse, une sorte de désenchantement. Mais la présence de Raphaël et les pensées qu'éveille son génie ont bien vite dissipé cette première impression, à moins que le spectateur ne soit aussi barbare que les reîtres du connétable de Bourbon, qui casernèrent, il y a trois siècles, dans le Vatican » (Ch. Blanc, *Rome*, 98).

« Dans ce palais splendide, abritant le souverain pontife, au milieu de cette cour éclatante, religieuse, savante et guerrière, les pensées de Raphaël prirent leur essor, et il trouva bientôt un sujet dont la signification sublime répondait aux exigences du lieu et à celles de son auguste seigneur » (Pass., I, III). — Les procédés de peinture employés par Raphaël dans la décoration des chambres sont très divers. « Si j'en crois une autorité considérable, *la Dispute* et *l'École d'Athènes*, dans un grand nombre de parties du moins, ont été passées au pinceau sec; l'ensemble des peintures pourtant est à la fresque. Les deux seules figures peintes à l'huile sur le mur, *la Justice* et *la Charité*, dans la salle de Constantin, loin d'être de la main de Raphaël, n'ont été exécutées qu'après sa mort. Mais dans les limites mêmes des peintures à fresque, soit du maître, soit des élèves, et souvent dans la même composition, il y a une grande diversité de procédés. Raphaël ne se satisfaisait jamais, et pour ce genre de peinture si difficile, il cherchait sans cesse de nouveaux moyens d'action. Chacune des quatre grandes fresques de la chambre d'Héliodore est d'un coloris différent : dans *la Messe de Bolène*, au moins dans les parties intactes, il semble que le maître ait atteint le sommet accessible de son art, et cependant, ni l'*Héliodore*, ni *la Délivrance de Saint-Pierre* ne sauraient, en leur genre, être moins accomplis » (Burck., 680).

A. — **Chambre de l'Incendie du Bourg** (dans la tour Borgia). — (1514-1517).

Les peintures de cette chambre rappellent les succès remportés autrefois par la papauté sur les envahisseurs de l'Italie et sont des allusions flatteuses aux ambitions, désirs et espoirs du pape Léon X.

Côté Sud. — * *L'Incendie du Bourg.*

Le sujet de cette fresque est un miracle accompli sous Léon IV (847-855). Le jour de l'octave de l'Assomption, le feu prit au bourg Saint-Pierre (Borgo Nuovo); tous les efforts pour éteindre l'incendie avaient été inutiles, lorsque le Pape se mit en prière du haut de sa loggia, et, aussitôt, le fléau s'arrêta.

Au fond de la composition, en haut de l'escalier qui mène à l'ancienne église Saint-Pierre (démolie au XVIe siècle), le peuple prosterné implore le souverain pontife qui, debout sur une galerie ouverte, entouré d'un nombreux cortège, fait le signe de la croix et arrête les progrès du feu. Le premier plan est occupé par les maisons en flammes, au milieu desquelles cherchent à s'enfuir les habitants. A gauche, du haut d'une maison, devant laquelle s'élèvent des colonnes antiques, une

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

RAPHAEL SANZIO (RAFFAELLO SANTI dit). — RAPHAËL.

L'Incendie du Bourg (Détail).

femme, enveloppée par les flammes, tend son enfant emmailloté à son mari, en tunique bleue, chemise blanche, toque rouge, qui se hausse sur la pointe des pieds ; et un jeune homme nu, le visage contracté, se suspend par les mains à la muraille. En avant, un groupe rappelant le célèbre épisode de l'*Énéide* : Énée emportant sur ses épaules le vieil Anchise, coiffé d'un turban, précédé d'un enfant, ses vêtements à la main et suivi de sa vieille mère, en corsage jaune Au milieu, un groupe de mères et d'enfants, « images vivantes du trouble, de la crainte, de la consternation » ; à gauche, une femme, en robe jaune, vue de dos, agenouillée, implore le Pontife, vers lequel elle tend les bras ; une autre, à sa droite, assise à terre, vue de face, en robe blanche et manteau rouge, presse, contre sa poitrine, son enfant épouvanté ; une troisième, au second plan, vue de dos, est debout à côté de sa petite fille agenouillée, en robe verte ; une quatrième, en longue chemise, jupe jaune, tenant à la main un manteau violet, pousse devant elle, vers la gauche, ses deux enfants. A droite, deux hommes luttent contre l'incendie qui dévore un portique ionien, aidés par des femmes qui leur apportent de l'eau. L'un d'eux, le torse nu, debout sur une marche, échange un vase vide contre un vase plein que lui tend une jeune fille, en robe bleue, qui fait signe à une de ses compagnes. Au premier plan, une jeune femme « dont tout le monde connaît les formes majestueuses si accusées par le mouvement des draperies bleues et vertes », les cheveux en tresse, l'épaule droite et les bras nus, descend un escalier, soutenant, de la main droite, sur sa tête, un vase et portant, de l'autre main, un second vase. Au fond, sur l'escalier qui mène à Saint-Pierre, une mère tenant son enfant par la main, vers laquelle se dirige un homme, les bras étendus.

Gravé par Aquila, par un anonyme (Bartsch, xv, p. 25). Volpato, Mochetti, Landon. Il existe, en outre, un grand nombre de gravures d'épisodes séparés. — A l'Albertine, sont trois esquisses partielles à la sanguine : Deux femmes et un enfant, le jeune homme qui se laisse glisser, celui qui emporte son père. Une sanguine de la femme qui tient un vase, est aux Offices ; une autre à Dusseldorf. — Dans cette fresque, Raphaël a montré qu'il était un maître accompli. L'intérêt dramatique du sujet, la « beauté de la composition, l'exécution magistrale placent *l'Incendie du Bourg* au premier rang de ses ouvrages.... Les divers épisodes lui ont permis, en peignant des figures nues des deux sexes et d'âges différents, de manifester sa profonde science du corps humain. Dans la figure du père, la force virile ; dans le vieillard, le relâchement de la caducité ; dans les enfants, la grâce de l'adolescence » (Pass., I, 216 ; II, 159). — D'autres écrivains ont remarqué, qu'en voulant imiter la puissance de Michel-Ange, le peintre d'Urbin avait perdu quelques-unes de ses qualités de grâce et de charme : « Si Raphaël avait voulu rester dans la voie où il était entré avec ses Sibylles, s'il n'eût pas cherché depuis à changer sa manière et à la rendre plus grandiose, afin de montrer qu'il avait la science du nu, à l'égard de Michel-Ange, il n'aurait rien perdu de l'immense gloire qu'il s'était acquise ; car, quoique les figures nues qu'il peignit dans *l'Incendie du Bourg* soient bonnes, on ne saurait cependant les trouver excellentes sous tous les

rapports » (Vas., iv, 377). — D'après Cr. et Cav. (*Raphaël*, ii, 260 et sq.), la fresque ne serait pas entièrement de la main de Raphaël. Ses élèves, Jules Romain, Francesco Penni, Giovanni da Udine, y ont certainement collaboré, et le maître aurait, par endroits, retouché seulement leur travail. La seule partie vraiment originale est l'épisode où est représentée la foule prosternée devant la loggia. La simplicité et la grandeur des mouvements, la manière de traiter les draperies qui rappelle l'antiquité, tout cela est exécuté avec un coloris harmonieux et un va-et-vient d'ombre et de lumière qui ne peuvent être attribuées qu'à Raphaël. Lire les pages curieuses de Taine sur cette fresque, dans laquelle il ne voit d'abord qu'un « pauvre incendie et bien peu terrible, des bas-reliefs peints, un complément d'architecture », puis se demande plus justement, avec Müntz, pourquoi les fresques « ne seraient pas un complément de l'architecture », et conclut, en se disant : « Il y a une logique intérieure dans ces grandes œuvres. C'est à moi d'oublier mon éducation moderne pour la chercher » (Taine, *Italie*, i, 220). — « Le sujet est le plus malheureux et le moins agréable de la série.... A ce sujet impossible, Raphaël subsitua un tableau de genre, de style puissant. Autant de motifs purement artistiques, sans arrière-pensée historique ou symbolique, revêtus de la forme d'un monde de héros.... C'est moins l'incendie du Bourg que de Troie elle-même; le fond ici, c'est non pas la légende transtévérine, mais le second livre de l'*Énéide* (Burck., 688). Voir aussi E. Müntz, p. 143-145.

Côté Ouest. — **La Bataille d'Ostie* (Victoire remportée par le pape Léon IV sur les Sarrasins).

Au premier plan, à gauche, le pape Léon IV (sous les traits du pape vivant, Léon X) est assis, tourné à droite, les yeux au ciel; derrière lui, les deux cardinaux, Giulio de' Médici et Bibbiena; au premier plan, un officier, en pourpoint blanc, haut-de-chausses violet, son casque à ses pieds, lui présente deux prisonniers enchaînés, que font agenouiller deux soldats. Au milieu, un soldat, frappe, de sa lance, un Sarrasin étendu à terre; à droite, deux soldats tirent d'une barque, montée par un vieillard, deux prisonniers. Au second plan, à gauche, un cortège de fidèles précédés d'un porte-croix, se dirige vers le Saint-Père; au fond, à gauche, les portes d'Ostie; au milieu, le combat se continue sur mer; à droite, sur une langue de terre, des soldats luttent encore.

Gravé par un élève de Marc-Antoine, Thomassin, Audran, Aquila, Landon. — L'Albertine possède une étude à la sanguine pour le guerrier étendant le bras près du pape, que Raphaël avait envoyée à Albert Dürer. Deux esquisses à la plume pour des soldats et une à la pierre noire pour deux prisonniers, à Oxford. — D'après Titi, l'auteur de cette fresque serait Gaudenzio Ferrari (?). L'état dans lequel elle se trouve, à la suite de restaurations anciennes (nécessitées par le voisinage d'une cheminée), ne permet plus guère de juger l'exécution, probablement due presque entièrement à des élèves. — « Raphaël a représenté, dans cette peinture, d'une manière saisissante et variée, tous les aspects d'une scène de bataille navale. Ici, sur le premier plan, la fureur, la vengeance et la joie des vainqueurs; là, d'un autre côté, l'humiliation, l'angoisse, le désespoir des prisonniers. Et ces agitations dramatiques ont un auguste contraste dans le calme religieux du pontife qui prie » (Pass., i, 215). — Sebastiano del Piombo avait déjà été chargé de retoucher cette fresque; et un auteur contemporain raconte que Titien auquel, un jour, il la montrait, offusqué par les retouches, s'écria : « Quel est

l'arrogant et l'ignorant qui a ainsi barbouillé ces têtes ». A cette apostrophe, ajoute le narrateur, Sebastiano devint réellement del Piombo! (de plomb). — « Cette composition avait été préparée avec beaucoup de soin; plusieurs esquisses témoignent de la sollicitude on pourrait presque dire amour, avec laquelle le maître en étudia jusqu'aux moindres lignes » (E. Müntz, 445).

Côté Nord. — *La Justification du pape Léon III* (15 décembre 800).

Dans la basilique de Saint-Pierre, au milieu, le pape Léon III (sous les traits de Léon X), de face, en dalmatique verte, la tête nue, pose la main sur l'Évangile que lui présente un diacre et jure que les accusations portées contre lui par le neveu de son prédécesseur sont mensongères. Derrière lui, deux clercs, l'un portant le pan de sa dalmatique, l'autre élevant la tiare. Sur les côtés, les membres du Synode et des évêques, leur mitre à la main; à gauche, l'empereur Charlemagne, en manteau vert, avec un collier d'or, vu de dos; à droite, vis-à-vis, un officier, debout, tourné à gauche, en manteau bleu; au premier plan, de chaque côté de la fenêtre, sur les degrés, des massiers et des gardes pontificaux. Sur l'architrave de la fenêtre, les armes des Médicis et cette inscription à gauche : LEO X. PONT. M. ANNO CHRISTI MCCCCCXVII; à droite : PONTIFICATVS SVI ANNO III.

Gravé par Aquila, Fabri, Landon. — En très mauvais état. — On a placé des clous pour maintenir le crépi. — « Cette fresque, qui offre plutôt un sujet d'apparat qu'un sujet d'action, est d'un aspect peu attrayant, quoiqu'elle soit, dans son ordonnance, complètement digne du maître » (Pass., I. 157). — Peint par des élèves, peut-être Francesco Penni ou Vincenzio da San Gimignano. « Ces œuvres dans lesquelles les disciples du Sanzio ont rivalisé de zèle et de talent, méritent d'ailleurs qu'on les étudie avec soin, car elles montrent encore la science et le génie d'une grande école et révèlent déjà les tendances au milieu desquelles elle dispersera bientôt des forces, qui, dirigées par un esprit supérieur, enfantaient des prodiges » (Gruyer, 295).

Côté Est. — *Couronnement de Charlemagne.*

Dans la basilique de Saint-Pierre, Charlemagne, sous les traits de François Ier, vêtu du manteau impérial, tenant le sceptre et le globe, est agenouillé devant le pape Léon III, assis sous un dais, près d'un autel, s'apprêtant à le couronner; derrière l'empereur, agenouillé, la couronne royale à la main, un jeune page (sous les traits d'Ippolito de' Medici, le futur cardinal, neveu de Léon X). Près du trône pontifical, quatre diacres dont l'un tient le saint chrême; en avant, les cardinaux, avec leurs caudataires et des évêques (parmi lesquels Gianazzo Pandolfini, pour lequel Raphaël avait fait les plans d'un palais à Florence); au fond,

les officiers de la suite de Charlemagne, parmi lesquels son fils Louis, en guerrier romain, couronné et s'appuyant sur un sceptre. A gauche, l'autel, devant lequel sont assis des prélats et deux gardes en cuirasse; au pied, la tribune des musiciens. Au premier plan, à gauche, des soldats portant les présents de l'empereur au souverain pontife, et un page, en violet, devant une table. L'architecture d'ordre dorique de l'édifice est vraisemblablement celle que Raphaël concevait pour l'église qu'il avait mission de construire.

Gravée par Aquila, Fabri, Landon. — Esquisse de trois chanteurs à l'Albertine; études de draperie, à la sanguine, à Dusseldorf. — « Quoique cette peinture, par suite des restaurations, ait perdu sa limpidité de ton, beaucoup de têtes sont peintes d'une manière si magistrale, que la main de Raphaël y est encore reconnaissable » (Pass., II, 158). Cependant elle est généralement considérée comme étant de Jules Romain, pour lequel Giovanni da Udine aurait exécuté la partie architecturale. Voir Crowe et Cavalcaselle (*Raphaël*, II. 361 et sq.)

Peintures des soubassements :

Six Protecteurs de l'Église, entre des Hermès tenant des cartels sur lesquels sont inscrits leurs titres :

Sous *la Justification de Léon III : Constantin*, une massue à la main.

Sous *le Couronnement de Charlemagne : l'Empereur d'Occident*, assis.

Sous *l'Incendie du Bourg : Godefroy de Bouillon*, refusant la couronne de roi de Jérusalem que lui présente un ange, et *Ethelwolf* ou *Astulf*, roi de la Grande-Bretagne, offrant à l'Église des présents.

Sous *la Bataille d'Ostie : Ferdinand le Catholique*, cuirassé, le sceptre à la main, et *Lothaire*, empereur d'Allemagne.

Entre les deux dernières figures, se distinguait autrefois celle de *Pépin le Bref*. Elle disparut, lorsqu'on creusa la muraille pour y faire passer une cheminée; l'inscription peut encore s'y lire.

D'après Vasari, ces figures, peintes en camaïeu, sont l'œuvre de Jules Romain. « Mais, elles avaient tellement souffert que, selon le rapport de Bellori, lorsque cette chambre fut restaurée par Carlo Maratta et ses élèves en 1702 et 1703, les figures accessoires ne furent pas seulement repeintes; mais on fit à nouveau deux d'entre elles dont il ne restait plus trace, si bien qu'on doit les considérer comme des œuvres de Maratta et non de Raphaël et de ses élèves » (Pass., I, 162). — Au musée Wicar, à Lille, l'esquisse de Lothaire. Au musée Teyler, à Haarlem, esquisse d'un des Hermès.

Peintures des embrasures des fenêtres :

Polidoro da Caravaggio (Polidoro **Caldara** dit). — Quatre petits sujets en camaïeu jaune, sur fond brun :

Cliché Ad. Braun. Typogravure Jean Malvaux

PERUGINO (PIETRO VANNUCCI dit IL). — LE PÉRUGIN.

Le Christ en gloire.

Cliche Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

RAPHAEL SANZIO (RAFFAELLO SANTI dit). — RAPHAËL.

Intérieur de la Chambre de la Signature.

1° Apparition du Christ à saint Pierre, à saint Jean et à saint Jacques Majeur; 2° Apparition à saint Pierre; 3° Simon le Magicien et saint Pierre devant Néron; 4° Le Christ confie à saint Pierre la garde de son troupeau.

Gravés : le n° 1 par Santi Bartoli et Landon; le n° 2 par Pilizotti; le n° 3 par Le Maître au Dé, S. Bartoli et Landon; le n° 4 par G. Bonasone, S. Bartsch, J.-B. de Cavaleriis, S. Bartoli, Landon.

Au plafond :

Conservées par Raphaël, les peintures de son maître **Pietro Perugino**, qui, d'après Vasari (III, 579), eurent, à leur époque « une renommée d'extraordinaire excellence ». D'après Milanesi, elles représenteraient, non pas des sujets religieux : *Le Père Éternel dans une gloire*; — *Jésus-Christ et ses apôtres*; — *Le Christ tenté par le démon*; — *Le Christ en gloire*, — mais des motifs symboliques qu'il ne peut d'ailleurs expliquer (*Id.*, n. 2). Elles sont sur un fond bleu, dans des ovales. Le champ du plafond, sur fond d'or, se compose d'arabesques et de médaillons.

« Ces compositions, d'une naïveté charmante, portent encore, avec elles, le parfum de la grâce mystique des anciennes écoles, et font un contraste plein d'enseignements salutaires avec les fresques qu'elles dominent » (Gruyer, 304). — « Ces compositions comptent parmi les plus tristes produits de la vieillesse de Pérugin » (E. Müntz, 447).

B. — **Chambre de la Signature** (*Della Segnatura*).

Autrefois salle d'enregistrement des actes pontificaux; décorée par Raphaël de 1508 à 1511

« Avec le plafond de la Sixtine, la chambre de la Signature, qui a été peinte presque en même temps, est la première œuvre considérable où il règne une pure harmonie entre la forme et la pensée. Les plus excellents maîtres du XVe siècle s'étaient encore laissés troubler par la richesse du détail (personnages accessoires, motifs superflus de draperies, fonds éclatants, etc.); la multiplicité de leurs effets que se gênaient les uns les autres, le souligné de l'expression, donnait à l'ensemble un accent trop égal. C'est chez Raphaël, le premier, qu'apparaît, sans préjudice de l'ensemble, l'animation de la pensée dans la beauté et l'élégance de la forme. Pas de détail en saillie et qui force l'attention. L'artiste sait exactement combien est délicate la vie de ces grands sujets symboliques : il n'ignore point combien l'accentuation du détail risquerait d'étouffer l'impression de l'ensemble. Et cependant, ces figures isolées sont restées le sujet d'étude le plus important pour la peinture à venir. La façon de traiter la draperie même, la gradation des couleurs et de la lumière sont, en outre, pour l'amateur, une source inépuisable de jouissance » (Burck., 684).

Côté Ouest. — *La Dispute du Saint-Sacrement.*

Cette composition symbolise les rapports de l'homme avec Dieu, par la rédemption du Christ et le mystère de l'Eucharistie.

En bas, au milieu, au-dessus de trois degrés en marbre blanc, sur un autel à devant d'étoffe bleue, frangée de rouge et brodée d'or, un ostensoir avec l'hostie rayonnante. De chaque côté, groupés en demi-cercle, les pères de l'Église, des saints, des personnages illustres, des assistants, légendaires ou contemporains, au nombre de quarante-deux, dix-neuf à gauche, vingt-trois à droite. A gauche, assis sur un siège antique soutenu par des chimères, saint Grégoire; devant ce pape, debout, un saint, vu de dos, en tunique verte et manteau bleu, deux livres à ses pieds, et, dessous, au fond, près de l'autel, saint Jérôme, en robe rouge, que regarde un jeune clerc. A côté, sur les marches, deux saints : l'un, en robe verte et manteau blanc, les mains jointes, mettant un genou en terre; l'autre, dont on ne voit que la tête; un troisième, debout, en robe verte et manteau rouge, se penche en avant; derrière eux, deux évêques mitrés, debout, faussement indiqués par Bellori comme Raphaël et le Pérugin. Au premier plan, Bramante, en robe grise, appuyé sur une barrière, et montrant un livre ouvert à un jeune homme, aux cheveux bouclés, en robe jaune et manteau jaune, qui marche, vers l'autel à droite, et se retourne vers l'architecte en lui indiquant l'Eucharistie. Au fond, quelques figures dans la campagne; et, à l'horizon, un monticule avec un village. A droite, assis, en vêtements sacerdotaux, saint Augustin, dictant la *Cité de Dieu* à un jeune homme, assis sur une marche, et saint Ambroise, les yeux levés vers le ciel que lui montre Pierre Lombard, évêque de Paris, drapé de bleu, accompagné de Jean Duns Scot, en froc de moine. Derrière les deux Pères, debout, le pape Anaclet, la palme à la main, entre saint Thomas d'Aquin, dominicain et saint Bonaventure, cardinal. En avant, Innocent III, bénissant; contre le cadre, un vieillard, en costume antique, montre le Pape à un jeune homme coiffé d'une toque verte, penché sur un mur à hauteur d'appui. Entre ces figures, à l'arrière-plan, on aperçoit les têtes de Dante, couronné de lauriers, de Jérôme Savonarole, etc.; au fond, les soubassements d'un édifice en construction.

A la partie supérieure, dans le ciel, superposées, les trois personnes de la Trinité : au sommet, Dieu le Père, en manteau violet, portant le globe et bénissant, dans un rayonnement lumineux de séraphins et de chérubins, entre deux groupes de trois anges volant vers lui, à mi-corps, au-dessous d'une sphère lumineuse. Dans cette sphère, au centre, est assis le Christ, ouvrant ses mains percées, entre la Vierge et saint

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

RAPHAEL SANZIO (RAFFAELLO SANTI dit). — RAPHAËL.

La Dispute du Saint Sacrement.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

RAPHAEL SANZIO (RAFFAELLO SANTI dit). — RAPHAËL.

La Dispute du Saint Sacrement (Détail).

Jean-Baptiste ; au-dessous, dans un disque lumineux, le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, descendant vers l'autel, entre quatre angelets nus qui portent chacun un évangile ouvert. De chaque côté, assis sur un cercle étagé de nuées, les saints et les prophètes : à gauche, saint Pierre s'entretenant avec Adam, saint Jean l'Évangéliste écrivant *l'Apocalypse*, vers lequel se tourne le roi David, jouant de la harpe, et saint Étienne, diacre, montrant à une vieille Sibylle cachée au-dessous de la Vierge, l'assemblée des docteurs ; à droite, saint Paul, appuyé sur son épée ; Abraham, tenant le couteau du sacrifice ; saint Jacques le Mineur, en manteau violet, méditant ; Moïse, tenant, sur ses genoux, les tables de la Loi ; saint Laurent, la tête dressée à droite, avec un livre et une palme ; et, caché en partie, saint Georges, casqué et cuirassé, patron de la Ligurie, dont Jules II était originaire.

Peint en 1509. — Gravé par Giorgio Mantuano, Aquila, Seb. Gantrel, Volpato, Mochetti, Landon, etc. — Nombreuses études : Coll. royale d'Angleterre, partie supérieure et partie inférieure. Stœdel Institut, à Francfort, une partie du groupe de gauche. Coll. d'Oxford, coll. Albertine, coll. Ambroisienne, à Milan. Musées de Lille et de Montpellier, etc. — Passavant, remarque, avec quelque raison, que le titre traditionnel que porte ce tableau est tout à fait un contre-sens. « Il offre bien plutôt une image de concordance : dans le ciel, par la réunion des saints de l'Ancien et du Nouveau Testament, à la suite de la Rédemption ; sur la terre, par l'assemblée des théologiens consacrant tous ensemble le mystère de l'eucharistie. L'ordonnance de la composition, une richesse prodigieuse, une haute signification, la noblesse et le superbe caractère des figures, le bel agencement des groupes, la clarté et l'harmonie de l'ensemble, le sentiment répandu partout, font de cette œuvre une peinture sans égale dans l'art moderne. » (Pass., I, 134). — *La Dispute du saint sacrement*, fut la première fresque exécutée par Raphaël au Vatican. Cela se constate par les figures qui ont l'aspect de portraits, caractère particulier à l'école du XVe siècle, par l'emploi fréquent des rehauts d'or, et, en général, par la manière de peindre qui marque encore une certaine timidité. « Cette fresque fut commencée par la droite, et les premières figures peintes de ce côté offrent encore des traces de timidité ; mais elles disparaissent bientôt. A mesure que l'artiste avance, son pinceau acquiert plus de hardiesse, plus de solidité, son style devien tplus large, plus indépendant, son inspiration grandit et s'élève sans effort à la hauteur de son sujet. Sans doute cette fresque rappelle encore les errements de l'ancienne école..., mais l'harmonie s'y montre déjà, et répand sur l'ensemble le charme d'une beauté jusqu'alors inconnue » (Gruyer, *Chambres*, 65). — « Elle rappelle par son ordonnance générale, les compositions des mosaïques dont Raphaël avait vu de si beaux exemples à Florence et à Rome.... Il ne sort pas, dans cet ouvrage, des habitudes de l'art consacré » (Gr. Clément, 324).

Côté Nord. — * *Le Parnasse.*

Au milieu, au sommet de la montagne, à l'ombre de lauriers, Apollon assis, jouant du violon. Le dieu est ceint d'une draperie bleuâtre et couronné de lauriers ; sous ses pieds, sortant des rochers, la fontaine de Castalie. Il est entouré des muses et des poëtes illustres. A gauche, Calliope, assise, en blanc, un sein nu, tenant, sur son genou, la trompette de

la renommée; derrière, debout, Melpomène, en tunique violette, portant le masque tragique; Euterpe et Erato, l'une en rose, l'autre en vert, se tenant embrassées. Tout près des quatre muses, Homère, de face, debout, lauré, levant vers le ciel ses yeux fermés, semble chanter, en s'accompagnant du geste; un jeune homme assis, les jambes croisées, le regarde et l'écoute. Entre eux, un peu en arrière, Dante, en robe et capuchon roses, montant vers Virgile, qui se tourne pour le regarder et pour lui montrer Apollon. Le jeune homme, dont la tête apparaît près de l'épaule de Virgile, semble être Raphaël. En contre-bas, au pied de la colline, assise contre la fenêtre, sur la corniche de laquelle elle s'accoude, Sapho, en tunique flottante et draperie bleue, tient, de la main gauche levée, un papier avec son nom, et de l'autre pendante, une lyre faite d'une écaille de tortue et d'une corne de bouc. Elle se tourne, à gauche, vers Alcée, debout, adossé à un arbre, un livre à la main, qui regarde lui-même Pétrarque, en chaperon rouge, lauré, et deux autres poètes (antiques suivant les uns, modernes suivant les autres). A droite, aux pieds d'Apollon, se tournant pour le regarder, Uranie, assise, en bleu, tenant une cithare; debout, de dos, Terpsichore, en robe jaune; derrière elle, debout, unies l'une contre l'autre, Thalie, le masque comique à la main, et Clio, toutes deux en robe blanche et Polymnie, en robe bleue et manteau rouge, un livre à la main, près du bouquet de lauriers. A droite, en contre-bas, près de deux arbres, quatre poètes : deux semblant s'éloigner du Parnasse, Térence et Plaute (sous les traits de Boccace et de Tebaldeo, le poëte ferrarais), les deux autres, conversant ensemble et, montant, l'Arioste et Aristophane; au premier plan, faisant vis-à-vis à Sapho, Pindare, assis, en robe grise et manteau rouge, parlant avec deux poètes, debout; à sa gauche, Horace, en manteau bleu, et Anacréon ou Ovide, en manteau violet, la main sur une chaîne d'or, qu'il porte au cou.

Gravé par Sebastien Vouillemont, Jac. Matham, Bartsch, Aquila, Mochetti, Landon. Deux des muses par Beyel. Uranie par Forster. — Il existe de nombreuses études : coll. d'Oxford, une esquisse à la plume de toute la composition, gravée par Marc-Antoine, et une de Melpomène seule. Coll. royale d'Angleterre et British Museum, à Londres. Vienne, coll. Albertine : Calliope, Uranie, Dante, une esquisse des têtes d'Homère, du Dante, de Virgile, du groupe de Sapho et de la draperie du personnage figurant Horace. A Lille, dans la coll. Wicar : l'Apollon, les pieds d'Ovide et d'Horace et des draperies.

« Telle est cette fresque du Parnasse qui place la poésie moderne à l'ombre de la poésie antique. Le génie de la Renaissance brille ici du plus vif éclat : la chaîne des temps, longtemps rompue, s'y trouve renouée avec une incomparable harmonie. Considérée au point de vue exclusif de l'art, cette fresque marque encore sur *l'École d'Athènes* un progrès dans le génie de Raphaël; elle montre, plus encore, l'affinité de goût, la sympathie de facultés mystérieuses qui l'unissaient aux maîtres de l'antiquité. L'arrangement des draperies et des cheveux atteste ici une science de plus en plus élevée, et tous ces grands esprits, qui vivent en compagnie des Muses, portent une empreinte de noblesse et de grâce, de grandeur et de simplicité, dont le secret n'a pas

Cliché Anderson. Héliogravure Jean Malvaux.

RAPHAEL SANZIO (RAFFAELLO SANTI dit). — RAPHAËL.

Le Parnasse.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

RAPHAEL SANZIO (RAFFAELLO SANTI dit). — RAPHAËL.

L'École d'Athènes.

été retrouvé » (Gruyer, *Chambres*, 137-139). — « Quoiqu'elle se rapproche encore de la manière de *la Dispute*, et qu'elle ne soit pas achevée avec le même soin dans toutes ses parties, cette fresque accuse cependant plus de liberté. Le style des draperies, la distribution de la lumière et de l'ombre y sont en progrès; le dessin y a partout beaucoup de noblesse » (Pass., I, 135).

Côté Est. — * *L'École d'Athènes.*

En face du triomphe de la foi par la religion, Raphaël a voulu consacrer le triomphe de l'intelligence appliquée à la recherche de la vérité philosophique.

Sur le péristyle d'une basilique, où l'on accède par quatre degrés, au second plan, au milieu, debout, Platon et Aristote « l'abondance de la science à côté de l'abondance de l'imagination, l'expérience de la vie aux prises avec l'idéal ». Platon, chauve, à longue barbe blanche, tient, de la main gauche, son *Timée* et, de la droite levée, montre le ciel à Aristote. Celui-ci, dans la force de l'âge, tient, de la main gauche, contre son genou, son *Éthique* et étend le bras droit en avant. Autour de ces deux maîtres de l'idéalisme et de la science, Raphaël a réuni les principaux philosophes de l'antiquité : à gauche, Polémon, Crantor, Speusippe, Xénocrate; à droite, Théophraste, Lycon, Critolaus, Diodore de Tyr et le cardinal Bessarion (?) drapé de jaune, le poing sur la hanche. En s'éloignant du centre du tableau, sur le même plan, on remarque : à gauche, vu de face, Nicomaque, méditant; Socrate, comptant ses arguments sur ses doigts, devant cinq auditeurs, parmi lesquels, Alcibiade, casqué et cuirassé, et dont le dernier appelle trois esclaves. A droite, deux philosophes, l'un, vu de dos, montant les degrés; l'autre, de profil, les descendant; un peu plus haut, deux disciples, contre le piédestal d'un pilastre, l'un, appuyant les bras sur la corniche et regardant un jeune homme; l'autre, croisant ses jambes nues pour écrire sur son genou; et un vieillard, ramenant, de ses deux mains, les plis de son manteau. Contre l'arcade, trois figures représentant les trois âges de l'homme, pour montrer « que la philosophie a des enseignements appropriés à tous les âges de la vie ». Sur les degrés du péristyle, au-dessous d'Aristote, au milieu, assis, presque nu, Diogène, lisant, son manteau gris et son écuelle près de lui. Plus bas, à gauche, sur le premier plan, assis à terre, accoudé sur un cube de marbre sculpté, une plume à la main, la tête penchée, vu de face, Héraclite d'Éphèse. Près de lui, Anaxagore (ou Hippias), debout, le pied sur une pierre, montrant un livre aux disciples de Pythagore groupés autour de leur maître. Celui-ci, assis, écrit avec ardeur, tandis que son fils lui présente la table des consonnances harmoniques, qu'Empédocle prend des notes et qu'un Oriental (Épicharme?) se penche pour voir. En arrière, élégam-

ment drapé dans un manteau blanc à franges d'or, avec des cheveux blonds longs et bouclés, Francesco Maria della Rovere, neveu du pape Jules II, gendre du marquis de Mantoue. A l'extrême gauche, contre l'arcade, accoudé sur un piédestal, écrivant, un jeune homme, couronné de feuilles de chêne, emblème de la famille della Rovere, Démocrite ou Épicure, sur l'épaule duquel s'appuie un ami. Dans l'encoignure, un vieillard, avec un enfant dans les bras. Sur le premier plan, à droite, autour d'Archimède (sous les traits de Bramante), penché vers le sol et traçant, avec un compas, une figure sur une ardoise, quatre disciples, en des attitudes attentives (parmi eux, Frédéric II de Mantoue, d'après Vasari, un bras en avant); puis Zoroastre et Ptolémée, tous deux une sphère à la main, et près d'eux, debout, le Pérugin (ou Le Sodoma, suivant Morelli et Bode) et Raphaël, coiffé d'une barrette noire. L'édifice ouvert au-dessus des degrés, derrière les personnages, rappelle, par son architecture, la nouvelle basilique de Saint-Pierre que Bramante était en train de construire. De chaque côté, les façades des murs de la nef montrent, dans des niches : à gauche, une statue d'Apollon, au-dessus de deux bas-reliefs (*Combat de Géants*, *Faune enlevant une Nymphe*), à droite, celle de Minerve, au-dessus d'un bas-relief (une *Vertu*). La nef s'enfonce entre deux murailles percées de niches avec des statues de même hauteur, en passant sous une grande coupole, pour aller s'ouvrir, au fond, sur la campagne.

Il existe un grand nombre de gravures, soit de la fresque entière, soit de groupes séparés. Le groupe de Pythagore et d'Alcibiade, par Agostino Veneziano; l'Apollon, par Marc-Antoine; Raphaël et Pérugin, par Dien, Fidanzia et Piloti; cinquante-deux têtes, par D. Cunego (Rome, 1785); le duc d'Urbin, par Laugier; l'ensemble, par Landon. — Esquisses et études. A Milan, coll. Ambroisienne : le carton original, à la pierre noire, transporté à Paris de 1799 à 1815; à Oxford : esquisse de la Méduse, des deux figures voisines du Diogène, du groupe de Bramante, de l'architecture du fond, de la statue de Minerve, du bas-relief au-dessous de l'Apollon; à Francfort, au Stœdel Institut : étude pour le Diogène; à Florence : étude pour le bas-relief de la Minerve; à l'Albertine de Vienne : étude pour le groupe de Pythagore. — « Dans *l'École d'Athènes*, Raphaël apparaît avec tout son génie; il montre qu'il est complètement maître et de son style et de l'exécution.... Cette fresque, où il s'est élevé à une dignité si magistrale, est considérée, à juste titre, comme l'œuvre la plus magnifique que le divin maître ait jamais produite. Elle réunit, en effet, à la sévérité léguée par les écoles anciennes, l'expérience technique du dessin, de la couleur, de la touche, conquête des écoles plus modernes.... En outre, les figures sont toutes très individualisées, sans être traitées, cependant, comme des portraits. Préoccupé, de plus en plus, de la signification caractéristique, Raphaël s'attachait surtout à l'esprit moral des traits, si l'on peut ainsi dire, et il évitait les formes trop accidentelles de la nature. Il réalisa de la sorte, par l'union du caractère et de la beauté, ce que les vieux maîtres italiens avaient toujours cherché : il donna un corps à l'idée. En ce qui concerne la partie savante de la composition, il est possible et assurément très probable, que Raphaël ait consulté les savants de ses amis, entre autres le comte Castiglione qui venait de s'établir à Rome. Quoi qu'il en soit, c'est à Raphaël seul qu'appartient le mérite immense d'avoir su traduire, en une image vivante et lumimineuse, le développement de la philosophie grecque. C'est Raphaël, seul, qui a inventé

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

RAPHAEL SANZIO (RAFFAELLO SANTI dit). — RAPHAËL.

Plafond de la Chambre de la Signature.

le groupement des personnages, selon le rang qu'ils occupent dans l'histoire, qui a répandu sur ces philosophes un sentiment analogue à leurs tendances, qui les a caractérisés, non seulement par un rapprochement ingénieux, mais par leur action, par leurs attitudes et leurs physionomies » (Pass., I, 135-136). — « Le génie antique n'a pas eu d'interprète plus digne, et il est douteux qu'Apelles eût mieux représenté l'assemblée des philosophes de son pays » (Ch. Blanc).

Côté Sud. — * *La Prudence, entre la Force et la Tempérance.*

Au milieu, assise sur un socle, la Prudence, en robe blanche à manches jaunes, et manteau vert, portant, sur la poitrine, une tête de Méduse, avec ses attributs habituels, le double visage, l'un, par derrière, d'un vieillard regardant le passé, l'autre, de face, d'une jeune femme regardant l'avenir dans le miroir que lui montre un petit génie. A gauche, plus bas, la Force, cuirassée et casquée, assise, caressant un lion, et tenant, sur son épaule, une branche d'olivier, vers laquelle se dresse un petit génie montant sur son genou gauche, tandis qu'un enfant nu se traîne, de l'autre côté, ayant peur du lion. A droite, la Tempérance, montrant un frein qu'elle tient des deux mains, entre un génie, à gauche, portant une corne de feu qui s'avance vers la Prudence, et un autre, à droite, assis, vers lequel elle se tourne.

Sur l'architrave de la fenêtre, on lit : JVLIVS II LIGUR. PONT. MAX. – AN. CHRIS. MDXI. PONTIFICAT. SVI. VIII.

Gravé par Agostino Veneziano, Fr. Bonnione, Demarteau, Aquila, Morghen, Landon. — « Ce mélange d'élégance et de puissance, que recèle cette allégorie de la Prudence, clôt brillamment les travaux de Raphaël dans cette chambre. Ici, il combina l'idéal des Grecs avec l'énergie surnaturelle de Buonarroti, dans une figure qui contraste avec la Modération, où se retrouve l'impersonnalité des Ombriens-Florentins » (Ch. et Cav., II, 91 et sq.) — « Cette peinture, parfaitement conservée, nous montre le talent du peintre plus complet encore, s'il est possible, que dans *l'École d'Athènes*, quoique l'ordonnance de la composition appartienne plutôt au genre plastique » (Pass., II, 86).

Peintures de la Voûte et des Soubassements :

Le plafond de cette salle avait été autrefois décoré par Le Sodoma « qui l'avait enrichi de corniches, de grotesques et de grands cadres circulaires avec des fresques très recommandables; Jules II ayant reconnu la supériorité de Raphaël, ordonna que ces peintures fussent détruites; mais Raphaël, qui était la modestie et la bonté mêmes, conserva les ornements et se contenta de substituer, dans les cadres, d'autres motifs » (Vas., VI, 385).

Au-dessus de chaque paroi, il représenta quatre figures « qui forment l'argument des grandes fresques et en résument éloquemment la pensée »; et, aux angles, quatre sujets empruntés à l'histoire païenne

ou chrétienne. Ces diverses compositions, séparées par des cadres circulaires ou rectangulaires, sont réunies par des arabesques sur fond d'or, au milieu desquels, dans des cadres plus petits, sont huit scènes mythologiques. Au centre, dans un cadre octogonal, des anges soutiennent l'écusson pontifical.

Quant aux soubassements, ils se composent de fresques, œuvres de **Pierino del Vaga**, séparées par des cariatides.

1° * *La Théologie.*

En tunique rouge et manteau vert, couleurs de l'amour et de l'espérance, assise sur des nuages; dans sa chevelure, un voile, des branches d'olivier et des fleurs de grenadier. De la main gauche, elle tient un livre et abaisse l'autre main vers le saint sacrement. A ses côtés, deux anges portant des tablettes avec l'inscription : DIVINARVM RERVM NOTITIA.

Gravé par Audran, Boquet, Raphaël Morgen, Pietro Ghigi, Landon. — « Si belle de mouvement que soit cette gracieuse figure, elle ne paraît pas cependant avoir été exécutée par Raphaël lui-même; il lui manque la manière sévère et libre à la fois du maître » (Pass., II, 88). — A Florence (Uffizi) : Étude avec variantes.

Dans l'angle de la voûte :

* *Adam et Ève.*

Gravé par Solis, Bartsch, R. Vuibert, Gallus, Bocquet, Muller, Landon, etc. — « Cette belle composition est exécutée de la manière la plus spirituelle » (Pass., II, 89).

Soubassement :

* *Sacrifice chez les anciens.*
* *Saint Augustin et l'ange.*
* *La Sybille de Cumes et l'empereur Auguste.*
* *La Connaissance des choses célestes.*

Primitivement, Raphaël avait fait poser autour de cette chambre des panneaux en bois sculpté par Fra Giovanni de Vérone. Ces panneaux furent enlevés par ordre de Paul III et remplacés par des peintures séparées par des termes et des cariatides en grisaille. Pendant longtemps on les a considérées comme des œuvres de Polidoro da Caravaggio. Mais, comme le fait justement remarquer Pass. (II, 93), le style en est bien différent de celui de ce maître. En outre, Polidoro quitta définitivement Rome en 1527 et Paul III ne fut nommé pape qu'en 1534. D'ailleurs, le passage ci-joint de Vasari (V, 623), ne peut laisser aucun doute sur l'auteur de ces soubassements. « Par ordre du pape Paul, on enleva une cheminée qui était dans la salle du Feu (salle de l'Incendie du Bourg) et on la transporta dans la salle de la Signature, où était un soubassement en bois, œuvre de Fra Giovanni, figurant une perspective : il fallut refaire toute cette base dans la salle où est peint le Parnasse. Aussi fut peinte par Pierino une suite, imitant le marbre, avec des termes, des festons, des mascarons et autres ornements ; et, en

certains endroits, des sujets imitant le bronze qui sont des fresques très belles. Pierino, affligé d'un catarrhe qui l'empêchait de se livrer à un dur labeur, n'exécuta pas lui-même tous ces motifs ; néanmoins, on peut les considérer, à peu de choses près, comme s'ils étaient de sa main, car il les retoucha et fit tous les cartons. Le pape ayant reconnu le mérite de notre artiste, le gratifia d'une pension de 25 ducats par mois. »

2° * *La Philosophie.*

Assise sur un siège en marbre soutenu par des Dianes d'Éphèse, coiffée d'un diadème. Sa tunique, pour rappeler les quatre éléments, est bleue (l'Air), rouge (le Feu), verte avec des poissons (l'Eau) et brune avec des fleurs (la Terre). Dans ses mains, deux livres sur lesquels on lit : NATURALIS, MORALIS. A ses côtés deux anges, portant des cartels avec ces mots : CAVSARVM COGNITIO.

Gravé par Audran, Bocquet, R. Morgen, Ghigi, Landon.

Dans l'angle de la voûte :

* *L'Astronomie.*

En tunique verte, au milieu d'une sphère, elle se penche sur une autre sphère, au centre de laquelle est figurée la Terre. A ses côtés, deux anges.

Gravé par R. Vuibert, Bocquet, Giangiacomo et Landon. — Une étude pour cette figure, à l'Albertine de Vienne.

Soubassement :

* *La Méditation.*
* *La Discussion sur le globe terrestre.*
* *Le Siège de Syracuse.*
* *La Mort d'Archimède.*

3° * *La Poésie.*

Assise sur un trône, couronnée de lauriers, les ailes déployées. Robe blanche, manteau bleu ; de la main droite, elle appuie un livre sur son genou ; l'autre main repose sur le bras du trône à tête de vieillard et tient une lyre ; à ses côtés, deux anges portant chacun une tablette sur laquelle on lit : à gauche, NVMINE ; à droite, AFFLATVR.

« Cette figure, d'une beauté surnaturelle, est entièrement de la main de Raphaël, et de son faire le plus exquis » (Pass., II, 88). — Une esquisse à la pierre noire de la Poésie dans la Coll. royale d'Angleterre. Une copie par Emile Lévy, 1857, à Paris (Ecole des Beaux-Arts). — Gravé par Marc-Antoine, Bartsch, J. Bonasone, Bocquet, Raphaël Morgen, P. Ghigi, Didier (Chalc. du Louvre), etc.

Dans l'angle de la voûte :

* *Supplice de Marsyas.*

Apollon assis, que couronne un berger, vu de dos, ordonne à un autre berger d'écorcher Marsyas attaché à un arbre.

Raphaël s'est inspiré là d'une sculpture antique. Cette peinture symbolise le triomphe de l'art vrai, sur l'art faux et la punition réservée à ceux qui refusent de croire à la parole divine. — JEuvre d'élève. — Gravée par R.Vuibert, Bocquet, Giangiacomo et Landon.

Soubassement :

* *Alexandre faisant placer les chants d'Homère dans le tombeau d'Achille.*

Suivi de six guerriers, le roi se tient debout à droite ; il fait signe à un officier de déposer un volume dans le tombeau dont un jeune homme soulève le couvercle. A gauche, plusieurs assistants, dont trois se penchent au-dessus du sarcophage.

Gravé par Marc-Antoine, Étienne de Laulne, Landon.

* *Auguste sauvant du feu le manuscrit de l'*Énéide *que Virgile avait ordonné de détruire après sa mort.*

Couronné de lauriers, l'empereur s'avance vers Plautius, Tucca et Varius, qui, pour obéir aux dernières volontés de leur ami, s'apprêtaient à livrer aux flammes son poème inachevé. A droite, huit assistants.

D'après Bellori, le sujet de ces deux grisailles serait : *La Découverte des livres sibyllins dans le tombeau de Numa Pompilius*, et *Leur destruction lors de l'incendie du Capitole sous Sylla.*

Les premières désignations sont plus vraisemblables. « Il était naturel qu'au-dessous du Parnasse, Raphaël consacrât la mémoire des deux plus grands poètes de l'antiquité » (Gruyer). — « Marc-Antoine a gravé, d'ailleurs, l'une de ces grisailles sous ce titre : *Alexandre faisant serrer les chants d'Homère* » (Bartsch, 207).

4° * *La Justice.*

Assise, de face, dans les nuages, en robe violette et manteau vert, un diadème sur la tête. De la main droite, elle tient le glaive, de la gauche, les balances. A ses côtés, deux anges et deux petits génies portant chacun une tablette, avec les mots : JVS SVI, à gauche ; VNICVIQVE TRIBVIT, à droite.

Gravé par Audran, Simoneau, R. Morghen, Ghigi, Landon et Didier (Chalc. du Louvre). — Cette figure est certainement d'un élève.

Dans l'angle de la voûte :

* *Le Jugement de Salomon.*

A droite, le roi est assis sur un trône; au premier plan, vu de dos, la fausse mère, à genoux; la vraie mère se précipite sur son enfant, qu'un bourreau tient de la main gauche.

Une esquisse à la pointe d'argent, à Oxford; une esquisse de la femme à genoux, dans la coll. Albertine à Vienne. Une copie par Nicolas Poussin, à l'Académie de Vienne. — Gravé par R. Vuibert, Scalberg, Bocquet, Giangiacomo.

Soubassement :

* *Justinien remettant à Tribonien le recueil de ses lois.*

Assis sur un trône et couvert d'un manteau rouge, l'empereur présente les *Pandectes* à Tribonien, agenouillé. Derrière lui, trois jurisconsultes, deux d'entre eux tenant un livre. Au fond, un motif architectural.

L'esquisse, autrefois dans la coll. de sir Thomas Lawrence, est actuellement au Stœdel Institut de Francfort. — Gravé par F. Aquila, F. Giangiacomo et Landon.

* *Solon donnant la loi aux Athéniens* (suivant Bellori, *Marcellus recevant des prisonniers*).

* *Grégoire IX* (sous les traits de Jules II), *publiant les Décrétales.*

Le pape est assis dans une niche; devant lui, est agenouillé un avocat du Consistoire qui reçoit le recueil; trois personnages sont à ses côtés. A gauche, deux prélats : Giovanni de' Medici, plus tard, pape sous le nom de Léon X, qui tient le manteau du souverain pontife, ou, d'après Bellori, Antonio del Monte et Alexandre Farnèse, le futur Paul III.

L'esquisse, autrefois dans la coll. du baron Verstolk van Soelen, à La Haye, est actuellement au Stœdel Institut de Francfort. — Gravé par F. Aquila, F. Giangiacomo, Landon. Quelques têtes par Fidanza. — « Chef-d'œuvre de composition et d'exécution dans un genre difficile. Les figures sont en petit nombre; aussi bien l'expression de l'autorité ne consiste-t-elle pas dans l'étendue de la suite, ni dans la multitude. Les têtes sont des portraits de contemporains. Raphaël les a utilisées selon sa fantaisie et d'après les seules exigences de son art » (Bunck., 683).

* *Moïse montrant aux Hébreux les tables de la Loi.*

« Rien n'est plus pittoresque, plus varié, plus grand que cette petite composition. Il y a là vingt-cinq figures, toutes étudiées avec un soin extrême, pleines de mouvement et de caractère, groupées sous l'harmonie d'une loi divine. Plus tard, dans les Loges, Raphaël, avec une inépuisable fécondité de génie, reprendra ce sujet et l'élèvera à des hauteurs sublimes » (Geyer, *Chambres*, 157).

Embrasures des fenêtres :

Les peintures ornementales en grisaille, rehaussées d'or, exécutées,

d'après les dessins de Raphaël, par des élèves, ont beaucoup souffert. Elles consistent en grotesques entourant deux petits motifs superposés. Les deux sujets, encore visibles, se trouvent près de la fenêtre, du côté de la Justice. Ils représentent :

* *Séleucus condamnant son fils.*

* *Les Apôtres disant au Christ : Voici deux épées.*

Étienne Baudet a gravé des estampes sur cette partie de la décoration de la salle. Voir : *Divers ornements de Raphaël peints aux embrasures des fenêtres du Vatican.* Paris, chez Drevet.

C. — Chambre d'Héliodore (1512-1514).

Salle décorée au xve siècle par **Piero della Francesca** et **Bramantino**, dont les peintures contenaient de nombreux portraits contemporains; Jules II ordonna de les détruire pour livrer le champ à Raphaël, qui fit, d'ailleurs, prendre copie de l'œuvre, si cruellement condamnée, de ses illustres prédécesseurs. Ces copies, après avoir appartenu à Jules Romain, étaient, au commencement de ce siècle, chez W. Roscoe, à Liverpool.

« Cette *stance* montre le grand progrès fait dans la peinture d'histoire. Il est permis de penser que Raphaël aspirait aux sujets dramatiques et mouvementés; ses contemporains eussent, peut-être, aimé plus d'allégories; Jules II, au contraire, aurait voulu voir représenter, dans toute leur réalité, ses propres actions; c'eût été une fausse route, du moins pour Raphaël. Le maître sut confondre l'histoire contemporaine et l'allégorie, faisant de l'une le vêtement de l'autre. *Le Châtiment d'Héliodore* est un symbole de l'expulsion des Français des Etats de l'Eglise. *La Messe de Bolsène* symbolise la défaite des hérétiques au commencement du xvie siècle. Après la mort de Jules II (1513), Léon X prit goût à ce genre d'illustrations de l'histoire contemporaine et personnelle: peut-être, déjà, Raphaël avait-il fait des dessins pour les deux autres parois; mais il y substitua *Attila* (symbole de l'expulsion d'Italie des Français) et *la Délivrance de Saint-Pierre* (qui symbolise la délivrance de Léon X pris par les Français à Milan, alors qu'il était cardinal). Ce fut un grand bonheur que l'esthétique du temps confondit ainsi l'allégorie et l'allusion, d'autant que, dans cette dernière, l'histoire représentée par des figures individuelles et vivantes garde toute sa puissance.... Dans son ensemble, le thème est une série qui, avec, quelques interruptions, se poursuit dans les autres Chambres : c'est la victoire de l'Église sous la protection de Dieu. Le style, enfin rehausse tellement tous ces sujets que force est de n'y chercher que l'idéal et le sens le plus élevé » (Burck., 689).

Cette chambre, commencée par Raphaël en 1512, fut terminée en 1514. Elle montre l'artiste dans la plénitude de son génie et permet de constater les progrès de son art. Tandis que dans certaines parties des fresques de la chambre de la Signature le dessin est encore humide et froid, le faire est plus large, le coloris plus brillant, en

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

RAPHAEL SANZIO (RAFFAELLO SANTI dit). — RAPHAËL.

Héliodore chassé du Temple.

même temps que le choix des sujets est plus dramatique. Voir Gruyer, p. 350. Passavant, I, 165.

Côté Est. — * *Héliodore chassé du Temple.*

Le péristyle du temple de Jérusalem, dont la nef voûtée et éclairée par trois coupoles, s'enfonce, de face, occupe le centre de la composition. Sous la première coupole, on aperçoit, au loin, le grand-prêtre Onias, agenouillé, devant le tabernacle et le chandelier à sept branches. Au premier plan, à droite, Héliodore, envoyé par Séleucus IV pour piller les trésors du temple, cuirassé, coiffé d'un turban, est tombé sur les dalles, laissant échapper un vase plein de pièces d'or, devant l'archange guerrier, monté sur un cheval blanc, qui le menace de sa masse d'armes, en faisant cabrer sa monture. Le Syrien s'appuie, levant sa tête suppliante, de la main gauche sur le sol, de la droite sur sa lance. Derrière le cavalier, s'élancent, volant, deux anges, des verges à la main; au-dessus d'Héliodore, troupe de soldats menaçants, épouvantés, fuyards ou pillards. A gauche, à l'extrémité opposée du péristyle, le groupe des femmes et enfants, veuves et orphelins, dont le patrimoine est sauvé par l'intervention divine; en avant, trois femmes agenouillées, une, vue de dos, en robe bleue, turban blanc et or, gesticulant (la Fornarina?), l'autre serrant contre elle deux enfants; la troisième regardant le libérateur. Derrière, debout, trois autres femmes, les bras tendus, montrant aussi l'Archange. Tout à fait au premier plan, dans l'angle de l'arcade, le pape Jules II, en camail et calotte rouges, assis sur la *sella gestatoria*, portée sur les épaules des seggettieri, en vêtements bruns à manches jaunes. Le premier des porteurs, en avant, qu'on voit tout entier, est Marc Antonio Raimondi, le graveur; le second, Giulio Pippi (Jules Romain), l'élève favori et le collaborateur habituel de Raphaël. Près de Raimondi, dans le coin, sa barrette et un parchemin à la main, Giovanni Pietro de' Foliari, un des secrétaires du pape.

Peint, en 1512. — Gravé par P. van Lint, P. de Baillieu, Meldola, Volpato, Landon, etc. — Nombreuses esquisses et études : à Berlin (?) le dessin (autrefois dans la coll. Savigny) différent de l'exécution; à Oxford, trois études pour des femmes et le cheval. Du temps de Vasari, les cartons de cette fresque appartenaient à Francesco Massini (Vas., IV, 346). — Cr. et Cav. (*Raph.*, II, 154) constatent, dans cette fresque, de nombreuses réminiscences de Ghirlandajo à Santa Maria Novella, de la statuaire antique, de *la Bataille d'Anghiari* par Léonard de Vinci. D'après quelques critiques, Pietro da Cremona et Jules Romain auraient travaillé à cette fresque. Mais Pass. (II, 131) pense que Raphaël exécuta toute la peinture de sa main. « Il a exécuté cette fresque, dans cette manière appelée, de nos jours, *le pittoresque dans la peinture*, parce que l'artiste, sous prétexte de peindre plus largement, sacrifie la sévérité du dessin à l'effet général produit par de grandes masses de lumières et d'ombres. » Le pape ne figurait pas dans l'esquisse primitive; c'est sur son désir formel « que cette fresque fut en même temps une allusion à l'expulsion de ses ennemis hors de l'église » que Raphaël dut introduire, après coup, cet anachronisme. « C'est avec une puissance et une beauté indescriptibles que Raphaël aborde ici la

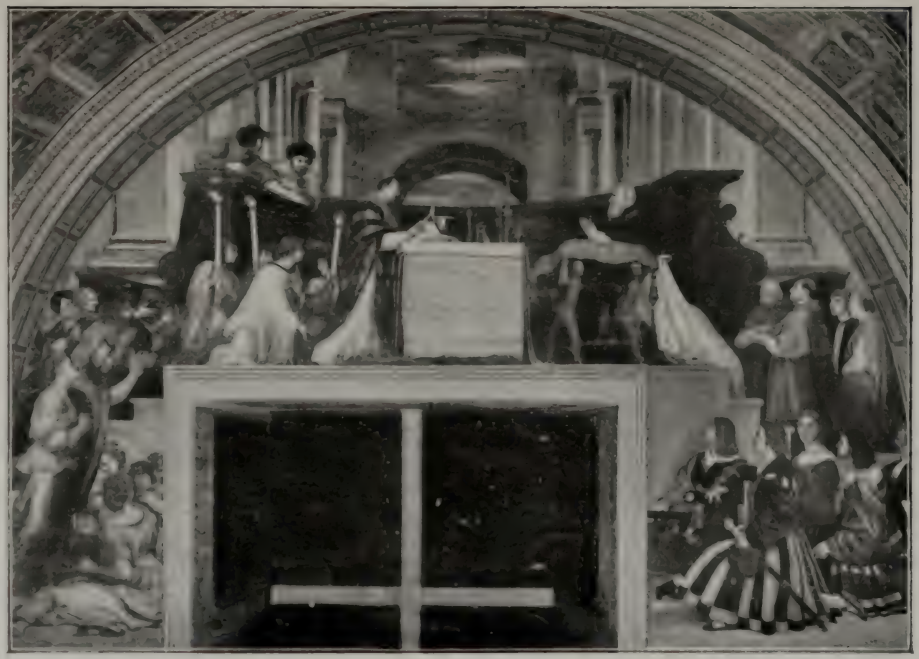
peinture dramatique.... Il n'a pas composé de groupe plus splendide et plus mouvementé que celui du cavalier divin, des jeunes gens accourus à ses côtés, d'Héliodore précipité et de ses compagnons. D'où est venue cette apparition? Où a-t-elle passé? C'est ce que montre l'espace vide au centre du premier plan qui laisse le regard s'arrêter sur le groupe assemblé autour de l'autel.... Le groupe de femmes et d'enfants s'est répété, comme un écho à cent voix, dans tout l'art postérieur » (Burck., 685).

Côté Sud. — * *La Messe de Bolsène.*

Suivant la tradition, en 1263 ou 1264, sous le pontificat d'Urbain IV, dans l'église Sainte-Christine à Bolsène, une hostie saigna entre les mains d'un prêtre qui doutait de la transsubstantiation. C'est pour rappeler ce miracle, en souvenir duquel est instituée la Fête-Dieu, que Raphaël exécuta cette composition.

Au centre, sur une plate-forme, à laquelle conduisent deux escaliers montant de chaque côté de la fenêtre, entouré d'une boiserie en hémicycle, au-dessus de laquelle, à gauche, se montrent deux spectateurs, appuyés à mi-corps, est placé l'autel, où s'opère le miracle. A gauche, debout, le prêtre, de profil, tourné à droite, de la main droite, tenant le corporal, et, de la gauche, élevant l'hostie. « Sur son visage enflammé, se reconnaît la honte qu'il ressent de son incrédulité ; les yeux hagards, il paraît rempli de confusion; le mouvement de ses mains rend admirablement le tremblement et l'effroi si naturels en cette circonstance » (Vas., iv, 342). Derrière lui, quatre clercs agenouillés : trois portant des cierges, le quatrième, sur le devant, regardant le miracle. Sur les marches, un groupe de six hommes, les mains jointes ou tendues, agenouillés. En bas, une grande femme, en turban, debout, levant le bras ; et, à ses pieds, deux femmes accroupies à terre, avec quatre enfants. A droite de l'autel, vis-à-vis du prêtre, agenouillé, les mains jointes au-dessus d'un coussin passé sur les bras d'un siège en bronze, Jules II; derrière lui, au-dessous, sur les marches, les deux cardinaux Raphael Riario et San Giorgio, et deux autres dignitaires. En bas, en avant, sur le premier plan, cinq seggettieri agenouillés. Sur l'architrave de la fenêtre, on lit : JVLIVS II LIGVR. PONT. MAX. ANN. CHRIS. MDXII PONTIFICAT. SVI. VIIII.

Gravé par Aquila, Morghen, P. Fidanza, Landon, etc. — Coll. Albertine, une esquisse de la partie supérieure ; à Oxford, une autre, sans les seggetieri. — « Ce qui frappe dans cette peinture, c'est d'abord l'expression d'humilité repentante du prêtre officiant, les démonstrations de surprise des assistants, les regards courroucés qu'un des cardinaux lance vers le prêtre incrédule, puis le naturel caractéristique des cinq porteurs.... Il n'y a pas un trait, pas une touche qui n'ait sa signification et son importance. Les têtes-portraits sont merveilleusement modelées, et tous les détails des costumes n'ont servi qu'à faire ressortir davantage cette spirituelle et savante manière d'exécution qui restera toujours le meilleur modèle à étudier pour ceux qui traiteront ce genre de pein-



Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

RAPHAEL SANZIO (RAFFAELLO SANTI dit). — RAPHAËL.

La Messe de Bolsène.

ture » (Pass., I, 161 et II, 152.). — « Cette fresque, supérieure à toutes les autres par la tonalité, est aussi excellente par la pureté et le fini du contour, et par la subtilité avec laquelle la vie et le caractère de chaque personnage nous sont présentés. » (Ca. et Cav., *Raph.*, II, 137). — « Tout est digne d'admiration dans cette grande page qui joint à la beauté de l'ordonnance et à l'éloquence de sa puissance une chaleur de coloris telle que nous ne l'avions pas encore rencontrée dans l'œuvre de Raphaël. L'influence de Sébastien de Venise, le représentant des traditions de Giorgione, n'aura pas peu contribué à pousser Raphaël dans une voie que le désir de rivaliser avec Michel-Ange ne lui fit que trop tôt abandonner » (E. Müntz, 378).

Côté Ouest. — * *Le pape Léon Ier arrête Attila, roi des Huns* (en 452).

A gauche, s'avançant, de profil vers la droite, monté sur un cheval blanc, dont un écuyer tient la bride, le pape Léon Ier, saint Léon le Grand, (sous les traits de Léon X) envoyé par l'empereur Valentinien III, en manteau doré, coiffé de la tiare, lève la main droite pour bénir. Derrière lui, deux cardinaux, montés sur des mules ; à son côté, au second plan, trois dignitaires, vus de face, l'un, en violet, portant une croix, le second, en rouge, tenant un bâton, le troisième, dont on ne voit que la tête (le portrait du Pérugin ?). Au milieu, sur un gros cheval noir, Attila, en armure dorée, chausses vertes, manteau bleu, avec un diadème à pointes, se rejette en arrière, avec épouvante, la tête dressée vers l'apparition subite et menaçante, dans le ciel, des deux saints Pierre et Paul, descendant vers lui et brandissant de grandes épées, et, des deux mains, fait signe à sa suite de s'arrêter. Entre le Pape et le Roi, au milieu, sur le premier plan, un écuyer et deux soldats armés de lances montrant le cortège pontifical. A droite, un groupe de barbares : au premier plan, deux cavaliers, l'un casqué, avec une cotte de mailles, tenant une lance, sur un cheval blanc qui se cabre, l'autre, en justaucorps collant d'écailles de crocodile, et casque oriental, armé d'une pique (figure prise, d'après Vasari, sur la colonne Trajane) contenant, des genoux, l'élan de sa bête. Au fond, des sonneurs de trompe, des porte-drapeaux, le défilé de Monte Mario, avec des villages que dévorent des incendies. A gauche, la campagne, avec les aqueducs de la Via Appia et la ville de Rome que domine le Colisée.

Gravé par Aquila, Volpato, Mochetti, Landon, etc. — A Oxford, première esquisse de l'ensemble ; à Paris (musée du Louvre), autre esquisse (coll. Vendramin et Carlo Maratta), où le cortège pontifical est au second plan. C'est le dessin présenté à Léon X que, sur son ordre, le peintre dut modifier, remplaçant saint Léon et sa suite par Léon X et sa cour. — « Cette fresque appartient aux plus excellentes productions du maître. On doit y admirer la variété des groupes, la clarté de l'ordonnance, la vérité et le mouvement des figures, aussi bien que l'ampleur et la facilité de l'exécution, la correction du dessin, la beauté de la couleur, l'éclat des deux figures de l'apparition et l'effet très pittoresque des masses qui entourent Attila » (Pass., I, 164). — « Parmi les Huns, Attila seul voit ce qui se passe, et le geste d'effroi a, chez lui, une expression extraordinaire ; dans sa suite, les chevaux semblent comprendre plus que les hommes ; ils deviennent

rétifs et se cabrent, ce qui donne au groupe une vie plus intense. Au-dessus d'eux, le ciel s'obscurcit et un vent d'orage souffle dans les étendards. Seul le cheval noir d'Attila reste calme; il fallait que l'expression d'angoisse du roi ne parût pas provoquée par le cabrement de sa monture » (Burck., 686).

Côté Nord. — * *La Délivrance de saint Pierre.*

Au milieu, au-dessus de la fenêtre, sur une plate-forme, à laquelle mènent, de chaque côté, cinq degrés, une prison fermée par une grille à travers laquelle on voit saint Pierre endormi, les pieds et les mains liés par des chaînes dont deux gardes debout, de chaque côté, contre les murs, appuyés sur leurs lances, pris de sommeil, tiennent les extrémités. Vers l'apôtre, descend de face, dans un flot de lumière, un ange, en rose, les ailes déployées, qui l'éveille, en le touchant de la main. Hors de la prison, à droite, l'ange reparaît, toujours environné de lumière, conduisant, par la main, le saint délivré, au bout de l'escalier sur les marches duquel dorment deux gardiens, au clair de lune. A gauche, quatre gardiens sur les marches, se réveillant en sursaut; l'un debout, au premier plan, de dos, une torche à la main, montre la prison à son camarade encore assis; un troisième, dehors, aveuglé, par la lueur céleste, se cache le visage; assis au sommet de l'escalier, un quatrième a peine à s'éveiller. Au fond Jérusalem. Sur la fenêtre, on lit : Leon X. PONT. MAX. ANN. MDXIIII PONTIFICAT. SVI. II.

Gravé par Aquila, Volpato, Chigi, Landon. — Une esquisse, à Florence (Uffizi); une étude, pour l'un des gardiens, dans la coll. royale d'Angleterre. — « Cette peinture, dont l'effet est saisissant, nous prouve une fois de plus que Raphaël étudiait la nature dans les moindres détails, et qu'il appliquait aux choses de l'art, le résultat de ses observations avec un sentiment exquis du vrai, du beau, du pittoresque » (Pass., II, 134). — On remarque que deux des compartiments sont éclairés par la clarté que répand autour de lui l'ange; le dernier, par la lueur de la torche et par la lune. Ces différentes lumières, utilisées pour la première fois en Italie, excitèrent l'admiration des contemporains, ainsi que le prouve ce passage de Vasari (IV, 343) : « Le jour qui donne dans le visage du spectateur et lutte si bien avec les autres effets du tableau que la fumée de la torche, la lueur éclatante de l'ange et les ténèbres de la nuit, semblent dus à la nature et non au pinceau qui a su vaincre toutes les difficultés dont cette composition est hérissée. Raphaël se montre encore ici le maître des autres peintres, car, pour ce qui concerne l'imitation de la vérité, aucun ne produisit jamais une peinture plus vraie et plus précieuse que celle-ci. »

Peintures de la voûte et des soubassements.

Des anciennes peintures dans la voûte dont nous avons parlé plus haut, Raphaël ne conserva que les petits encadrements de la voûte, en camaïeux rehaussés d'or, qui représentent des combats et des sacrifices antiques. Il y ajouta quatre grandes compositions, autour desquelles se déploie un simulacre de tapisserie et qui se rapportent aux fresques murales. Ce sont, en suivant le même ordre :

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux

RAPHAEL SANZIO (RAFFAELLO SANTI dit). — RAPHAËL.

La Délivrance de Saint Pierre.

* *Le Buisson ardent.*

Gravé par Alessandri, Aquila, Audran, Landon. — A Oxford, esquisse à la plume, pour l'Éternel; au musée de Naples, le Moïse, à la pierre noire, rehaussé de blanc. — De même qu'Héliodore chassé du temple rappelle les Français expulsés d'Italie, de même les paroles que Dieu adressa à Moïse font allusion à la vocation de Jules II qui, avant d'être élevé au pontificat, avait été forcé de fuir devant la colère des Borgia.

* *Le Sacrifice d'Abraham.*

Gravé par H. Cock, Scalberge, Alexander, Aquila, Landon, etc. — A Oxford, esquisse de l'ange. — Cet épisode de la Bible sert de commentaire à la Messe de Bolsène; au-dessus du mystère outragé de l'eucharistie, Raphaël place la grandeur de l'obéissance au Seigneur et la foi dans l'infaillibilité de ses commandements.

* *Dieu apparaissant à Noé*, ou, d'après Vasari, *Dieu annonçant à Abraham, sa postérité nombreuse.*

Gravé par Aquila, Michel Corneille, S. Rouillemont, Landon et, d'après un dessin, par Marc-Antoine. — De même que le Seigneur montra à Noé l'arc-en-ciel en signe de réconciliation, de même les deux apôtres paraissent dans le ciel, au-dessus du pape saint Léon, comme symbole de l'alliance que le Christ a faite avec l'Église.

* *Le Songe de Jacob.*

Gravé par J. Bos, J. Alessandri, Aquila, Landon. — Cette allégorie biblique représente les vœux que faisait le pape en faveur de l'unité italienne qu'il rêvait; les promesses que Dieu fit à Jacob font présager les hautes destinées de Léon X et des Médicis.

Tous les auteurs n'admettent pas cette corrélation cependant assez probable entre les peintures de la voûte et les sujets principaux. Quatremère de Quincy (*Raphaël*, 110) ne voit, dans ces compositions, aucun rapport d'idée et de motif avec les grandes fresques de cette chambre. Voir Gruyer (*Les Chambres*, 239 et sq).

Les peintures des soubassements, probablement par **Polidoro da Caravaggio**, ont beaucoup souffert, et, malgré la restauration de 1702, par Carlo Maratta, sont presque invisibles. Elles représentaient une suite de figures allégoriques, formant cariatides, debout, soutenant la corniche et encadrant de petits sujets en camaïeux dorés relatifs à l'industrie dans les États pontificaux.

Les cariatides ont été gravées par R. Imbert, J. Audran, L. Gruner, Landon; les sujets par Jo. H. Frezza. — A Paris (musée du Louvre), une sanguine du Commerce.

Les embrasures des fenêtres sont également effacées. D'après les gravures de Petrus Sanctus Bartolus, elles contenaient six sujets : *Joseph devant Pharaon. — Le passage de la mer Rouge. — Moïse sur le mont Sinaï. — L'Annonciation. — Un pape. — L'Empereur Constantin donnant Rome au pape.*

D. — **Chambre de Constantin.** (Après 1523).

Les peintures de cette salle symbolisent l'établissement de la domination temporelle de l'Église et relatent les épisodes de la vie du premier monarque chrétien. Raphaël avait déjà exécuté les deux figures allégoriques qui encadrent *la Bataille de Constantin*, composé des esquisses pour *la Harangue de l'Empereur*, et conçu le plan général de l'ensemble qu'il voulait peindre à l'huile, sur un apprêt spécial, lorsque la mort le surprit. Il laissait à ses deux élèves préférés, **Jules Romain** et **Francesco Penni** le soin de terminer son travail. Mais la mort de Léon X, qui survint l'année suivante et le règne d'Adrien VI, qui ne s'occupa jamais des arts, ne permirent pas aux deux jeunes peintres de se mettre à l'œuvre. Ce ne fut qu'en 1523, sur l'ordre du nouveau pape Clément VI, qu'ils entreprirent la décoration de la salle avec leurs camarades d'atelier **Giovanni da Lione** et **Raffaello del Colle.** Ils conservèrent les deux figures de *la Justice* et de *la Douceur*, œuvres de leur maître, mais ils abandonnèrent son projet de peindre le tout à l'huile et se contentèrent d'exécuter des fresques suivant le procédé ordinaire.

Les quatre grandes compositions murales figurent des tapisseries à demi enroulées, suspendues à la muraille, terminées par une riche bordure et des franges.

Côté Est. — * *La Vision de Constantin.*

A gauche, debout sur un bloc de granit, devant sa tente, Constantin, de profil tourné à droite, interrompt sa harangue, à la vue d'une croix qui lui apparaît dans les cieux, portée par trois anges, et des mots flamboyant au milieu des nuages : EN TOYTΩ NIKA. Derrière l'empereur, un officier et un porte-étendard ; au premier plan, deux enfants portant, l'un le casque, l'autre l'épée; au milieu, l'armée. En avant, un bouffon; au fond, le Tibre et la ville de Rome à l'horizon.

Gravé par Aquila, Salandri, Landon. — Chez le duc de Devonshire, le dessin original de cette fresque par Raphaël. Ni le nain, ni les deux pages n'y figurent, ils sont remplacés par des groupes de soldats. Ces adjonctions avaient été exigées par le cardinal Hippolyte de Médicis, qui voulut immortaliser son bouffon Gradasso Berettai de Norcia. — D'après Vasari, l'auteur de cette fresque serait Jules Romain, dont la facture se retrouve, en effet, dans la pose et les vêtements des deux pages.

Côté Sud. — * *La Victoire de Constantin sur Maxence.*

Sur une des rives du Tibre, les deux armées luttent ensemble; au milieu, l'empereur Constantin s'avance, d'une main conduisant son cheval, et, de l'autre, dirigeant sa lance vers son rival Maxence, qui,

désarçonné, se retient au cou de sa monture; dans les airs, trois anges, dont l'un brandit une épée flamboyante. Vers Constantin, se dirigent trois officiers, l'un lui indiquant Maxence, les deux autres lui présentant les têtes d'officiers vaincus. Au premier plan, diverses scènes de carnage; sur le rivage, deux soldats épuisés, dont l'un se protège la tête avec son bouclier; un guerrier debout, sur le corps d'un cheval, lutte contre des cavaliers qui l'entourent; un vieillard reconnaît le cadavre de son fils. Au loin, se déploient les enseignes et se dressent les croix portées par des cavaliers; sur le fleuve, les soldats se suspendent à des barques. Au fond, près du pont Milvius, la cavalerie poursuivant les fuyards; à l'horizon, la chaîne de Monte Mario.

Gravé par G. Bonasone, d'après une esquisse de Raphaël, dit-on; par J.-B. de Cavalleriis, P. Scalberge, Aquila, Banzo, Fabri, Landon, etc., au musée du Louvre, n° 524, dessin d'ensemble (80 figures) avec variantes (coll. Malvasia de Bologne, et Crozat); à l'Ambroisienne, une autre esquisse provenant de la coll. Borghèse, qui fut vendue en 1812; en Russie (Fragment du carton original). En Angleterre (coll. royale et coll. d'Oxford), études partielles pour des groupes de combattants.

Cette fresque est généralement attribuée à Jules Romain, qui employa sans doute des collaborateurs. « Ce qui distingue cette bataille, c'est d'abord son ensemble grandiose, c'est aussi la richesse des épisodes, qui tous sont aussi vivants que vrais, parfaitement adaptés au sujet et propres à donner d'une bataille l'idée la plus juste et la plus saisissante; c'est enfin le dramatique du sujet, où le maître a dépeint, de la manière la plus vive et la plus touchante, le malheur des guerres civiles. » (Pass., II, 501). — « *La Bataille de Constantin*, dans l'exécution habile de Jules Romain, est un des plus grands résultats que Raphaël ait atteints. Raphaël était placé là au point de rencontre de l'histoire profane et de l'histoire religieuse, et il avait à peindre surtout une victoire, au moment critique où elle se décide. Il ne suffit point ici de brillants épisodes; ce qu'il fallait représenter, c'est toute une armée enlevant la victoire. Le maître obtient cet effet par la régularité du mouvement en avant qu'il donne à tous les cavaliers chrétiens et par la place que Constantin occupe, au centre même du tableau, mais près de s'élancer au delà.... La suite et le choix des différents motifs du combat sont tels qu'aucun d'eux ne nuit à l'autre : non seulement la vraisemblance de l'espace y est observée mais encore, malgré la multitude des épisodes, chacun garde sa clarté de drame et d'action » (Burck., 680).

Côté Ouest. — * *Le Baptême de Constantin.*

Dans le baptistère — aujourd'hui San Giovanni in Fonte près de Saint-Jean de Latran — sous un portique soutenu par des colonnes en granit, le pape Sylvestre (sous les traits de Clément VII) pose les mains sur la tête de l'empereur agenouillé, le haut du corps nu, les mains croisées sur la poitrine. Près du pape, trois diacres, l'un, lui présentant un livre ouvert sur lequel on lit : HODIE SALVS VRBI ET IMPERIO FACTA EST; un autre, portant les saintes huiles; un troisième, s'apprêtant à essuyer, avec un linge, le corps de l'empereur, dont un page, à droite, assis sur un gradin, porte les vêtements et les armes; au fond, la foule des assistants; au milieu, le porte-croix et deux enfants de chœur, adossés aux piliers

et portant, dans des candélabres d'or, les cierges; à droite, trois fidèles prêts à recevoir le baptême; au premier plan, debout, se faisant vis-à-vis, à droite, le fils de Constantin, Crispus, en guerrier romain, une couronne sur la tête; et, à gauche, en costume du XVIe siècle, Niccolo Vespucci, chevalier de Rhodes et familier du pape Clément. Au-dessous de cette composition, une inscription latine relatant la restauration du baptistère sous les papes Léon X et Clément VII. Clément VII fut élu pape en 1523. Raphaël était mort en 1520.

D'après la plupart des critiques Francesco Penni serait l'auteur de cette fresque; la composition n'est même pas de Raphaël; « car bien qu'elle soit exécutée suivant les règles symétriques qu'il avait l'habitude de suivre, on n'y trouve pas, comme dans les autres ouvrages, une juste observation de la nature » (PASS., II, 303).

Côté Nord. — * *Constantin donne au pape la ville de Rome.*

Dans l'église primitive de Saint-Pierre, à gauche, l'empereur, agenouillé, offre une statuette de la ville de Rome, symbole de sa donation, au pape Sylvestre, assis sur un trône, et qui le bénit. Autour du pape, les prélats; derrière l'empereur, des dignitaires parmi lesquels BELLORI cite un certain Flavi, grand-maître, sous Clément, de l'ordre de Saint-Grégoire, fondé par Constantin. Au fond, la foule que contiennent des gardes suisses. Parmi les assistants, d'après VASARI : à droite, Jules Romain, coiffé d'une toque; à ses côtés, les poètes Pontano et Marullo, agenouillés, auxquels un mendiant demande l'aumône; à gauche, Baldassare Castiglione (dont le portrait par Raphaël est au musée du Louvre); au premier plan, des femmes, des enfants et des infirmes; sur deux colonnes latérales, des inscriptions latines.

D'après TITI et BELLORI, cette fresque serait de la main de Rafaello del Colle. La composition est, en tous cas, de Jules Romain, qui s'est montré ici le digne élève de Raphaël. Gravé par Jo. Bapt. Franco, Aquila, Aloysio Fabri, Landon, etc. Une esquisse à la plume et lavée (coll. d'Orléans et de Tallard), indiquée par PASS. dans la coll. Major de Londres. « La *Donation de Constantin*, qui, entre les mains de tout autre artiste n'aurait été qu'un tableau de cérémonie, est élevée ici, à la dignité d'une peinture d'histoire idéale » (BURCK., 689).

Chacune de ces quatre grandes compositions est flanquée, sur les côtés, d'une niche dans laquelle, entouré de génies et de figures allégoriques, est assis un Pape, sous un baldaquin dont deux anges soulèvent les draperies. Elles sont supportées par des cariatides qui encadrent de petits tableaux relatant des épisodes de la vie de l'empereur Constantin, d'une couleur imitant le bronze. En suivant l'ordre indiqué ci-dessus, on remarque :

* *L'apôtre saint Pierre*, les clefs à la main, entre l'*Église* et l'*Éternité*.

**Le pape Clément Ier*, un livre à la main, entre la *Modération* et la *Bonté*.

Cette dernière figure peinte à l'huile par Jules Romain ou Francesco Penni d'après un carton de Raphaël et gravée par R. Strange.

* *Alexandre Ier ou Sylvestre Ier*. A ses côtés la *Foi* et la *Religion*.

**Urbain Ier*, entre la *Justice* et la *Charité*

La Justice a été peinte à l'huile par F. Penni. Une esquisse appartenait autrefois au conseiller Savigny, à Berlin. Gravée par B. Ginthes, R. Strauze. Deux esquisses de la Charité, par Penni, à Oxford. Gravée par le maître au monogramme DBC, Landon, etc.

Damase Ier, entre la *Prudence* et la *Paix*.
Léon Ier dit *le Grand*, entre la *Pureté* et la *Vérité*.
Félix III; à sa gauche, la *Force*.
Grégoire VII écrivant; à sa droite, la *Force spirituelle*.

Les figures allégoriques, au nombre de quatorze, ont été gravées par Remy Vuibert Scalberge, Piroli, Volpato, Landon, etc.

A la partie inférieure, les cariatides encadrent des petits sujets peints sans doute par **Francesco Penni**.

1. Sous la Harangue de Constantin : *Un camp. — L'Empereur victorieux entrant dans une ville. — Un cheval.*

2. Sous la Bataille de Constantin : *Des Soldats romains faisant l'exercice. — Constantin donnant une audience. — Un assaut. — La Levée d'un camp. — Des Guerriers dans un vaisseau apportant la tête de Maxence.*

3. Sous le baptême de Constantin : *Constantin ordonnant de brûler les édits contre les chrétiens. — L'Érection de la basilique de Saint-Pierre.*

4. Sous la donation de Rome : *La découverte de la vraie croix par l'impératrice Hélène. — Constantin guéri de la lèpre par le pape. — Les apôtres saints Pierre et Paul apparaissent à Constantin.*

Dans les embrasures des fenêtres : des allégories et quatre petits sujets. *Les Païens sont convertis au christianisme. — Saint Sylvestre enchaîne un dragon. — Constantin salue sa mère Hélène. — Saint Grégoire compose ses homélies.*

Tous ces petits sujets ont été gravés par P.-S. Bartoli.

Les figures posées sur les pilastres représentent la Lune, le Soleil, des jeunes filles et des jeunes gens portant l'emblème de Léon X et sa devise SVAVE.

La décoration de la voûte, de la fin du XVIe siècle, est de **Tommaso Lauretti.**

CHAPELLE DE NICOLAS V (1447-1455).

Une porte mène, de la salle de Constantin, à la salle dite *dei chiaroscuri*, ancienne antichambre des appartements pontificaux. La décoration, en grisaille, de l'école de Raphael, sous la direction de **Giovanni da Udine** se compose d'encadrements rectangulaires renfermant des figures d'évangélistes, d'apôtres et de saints, surmontés de compositions allégoriques.

De là, on pénètre dans la chapelle, dite de Nicolas V, décorée par **Fra Beato Angelico da Fiesole.**

Fra Angelico appelé à Rome, en 1445, par le pape Eugène IV, y avait peint, d'abord, dans le Vatican, la chapelle du Saint-Sacrement qui fut démolie sous Paul III (1534-1550). C'est de Rome qu'il alla, en 1447, passer plusieurs mois d'été, à Orvieto, pour y peindre les Prophètes, sur la voûte de la chapelle de Saint-Brizio dans la cathédrale. La même année, Nicolas V, successeur d'Eugène IV, dès son avènement, l'avait maintenu dans ses fonctions et lui avait confié le soin de peindre son oratoire, qui lui servait aussi de cabinet de travail ou *studio*. Voir Müntz (*Les Primitifs* (I, 661). Vers 1451, Fra Angelico retourna en Toscane où il séjourna près de deux années. M. Faucon place, avant ce voyage, les fresques de l'*Histoire de saint Étienne* et après, celles de l'*Histoire de saint Laurent*, où il constate l'intervention plus considérable des élèves, notamment de Benozzo Gozzoli.

Sur trois parois de cette pièce rectangulaire sont représentés, sur deux rangées superposées, les épisodes de la vie de saint Étienne et de saint Laurent, encadrées par les figures des docteurs de l'Église :

« Épisodes traités avec un accent naïf de vérité, et une franchise d'observation familière qui montrent le pieux moine sincèrement associé au mouvement naturaliste et érudit de son temps, dans la mesure qui convenait à sa foi » (G. Lafenestre, *La Peint. ital.*, 152). — « Ici Fra Angelico se découvre à nous dans le plus complet développement de son talent, dans toute la sérénité de son art; et, quand on songe qu'il était alors avancé en âge, on ne peut se défendre d'un mouvement de surprise devant la fraîcheur de sa force créatrice et la puissance de son exécution » (Supino, *Fra Angelico*, 174).

A. — Rangée inférieure : *Épisodes de la vie de saint Étienne.*

1° **Le Saint est ordonné prêtre.* — Dans un intérieur d'église, à gauche, debout sur les degrés de l'autel, saint Pierre, en robe verte et manteau jaune, se tourne pour donner la communion à saint Étienne agenouillé,

Cliché Anderson — Typogravure Jean Mévaux

BEATO ANGELICO DA FIESOLE (FRA GIOVANNI dit).

Saint Étienne prêchant.

en robe blanche. Au fond, sept fidèles, debout, devant quatre colonnes de la nef.

« Ici, il n'y a, ni la gravité de Giotto, ni la force de Masaccio, mais on sent comme une fraternelle affection jointe à la ferveur religieuse » (Cr. et Cav., *It.*, I, 591).

2° **Le Saint distribue des aumônes.* — A gauche, le saint, en vêtement gris et manteau jaune, un diacre à ses côtés, donne une pièce de monnaie à un enfant qu'accompagne une femme, en robe rouge et voile blanc. Au second plan, un mendiant en tunique verte. A droite, un autre mendiant, en bleu, s'avance, tandis qu'une femme s'éloigne, un paquet à la main. Au fond, un monument surmonté de minarets, ombragé par des arbres.

« Comme scène de charité, jamais Angelico ne peignit quelque chose de plus pathétique » (Cr. et Cav., *It.*, I, 591).

3° **Le Saint prêchant* et *le Saint amené devant le Conseil de Jérusalem.* A gauche, sur une place publique, adossé au bâtiment du Conseil qui occupe la partie droite, le Saint, debout, en manteau rouge, de profil tourné vers la droite, prêche devant un groupe de femmes assises à terre, avec quelques enfants. Au fond, devant des édifices, à l'entrée d'une rue, huit hommes debout.

« Comme le fait sainte Catherine dans la fresque de saint Clément (voir p. 509), ici, le Saint appuie ses raisonnements du jeu de ses mains. Les auditeurs, qui semblent frappés par ses arguments, sont admirables » (Cr. et Cav., *id.*).

A droite, dans l'intérieur d'une petite salle, le saint, en vêtement vert et manteau jaune, plaide sa cause devant le Conseil; au fond, est assis le président; à gauche, en avant, les faux témoins.

4° **Supplice du saint.* — A gauche, près d'une poterne, saint Étienne est entraîné, hors de Jérusalem, par trois bourreaux, dont l'un le menace, une pierre à la main; au milieu, la muraille crénelée qui s'enfonce à l'horizon; à droite, le Saint agenouillé, est lapidé par les deux faux témoins, en présence d'une nombreuse assistance.

B. — Rangée inférieure : *Épisodes de la vie de saint Laurent.*

« Les scènes de la vie de saint Laurent ne sont pas moins belles; et c'est vraiment une merveille de voir comment l'artiste a pu, sans se répéter, exprimer une seconde fois des motifs analogues à ceux de la vie de saint Étienne » (Supino, *id.*, 170).

1° **Le Saint est ordonné diacre.* — Dans la nef centrale d'une basilique, le pape Sixte II, sous les traits de Nicolas V, portant la tiare, en dalmatique bleue, assis à gauche, sur un siège en X, posé sur une estrade rouge,

ayant trois prêtres derrière lui, tend le saint ciboire à saint Laurent, agenouillé, en longue robe rose à dessins d'or; au second plan, au milieu, deux prêtres, en tuniques bleues; à droite, trois desservants, en surplis blancs.

2° **Le Pape remet au saint l'argent pour ses aumônes.* — Au milieu, Sixte II, debout, tend une bourse au saint agenouillé; au second plan, trois religieux, l'un portant des objets divers, l'autre se tournant à gauche vers des soldats qui enfoncent la porte de l'église.

3° **Saint Laurent distribuant ses aumônes.* — Devant la porte ouverte d'une basilique, au milieu, le saint, une bourse dans la main gauche, fait l'aumône à un cul-de-jatte, vu de dos, en tunique verte; à droite, debout, un aveugle, en vêtement jaune, tâtant le sol de son bâton; un vieillard, en bonnet blanc, à longue barbe et en robe bleue s'inclinant, la main tendue; une femme, en fichu blanc et chapeau noir, les mains jointes et un homme avec deux petits enfants, qui se disputent une pièce de monnaie. A gauche, un estropié, en tunique rouge, dont la jambe droite est bandée, s'appuyant sur une béquille, et deux femmes, l'une portant un nourrisson dans ses bras, l'autre tenant un petit enfant par la main.

« C'est dans ce motif que Fra Angelico a réussi à rendre d'une manière complète ses sentiments; il a été inondé de joie, en songeant à la charité du saint, au bonheur des pauvres secourus; et cette joie, sincère et sereine, il l'a répandue sur le visage des divers personnages; l'artiste a dépensé, pour animer ces physionomies, une habileté peu commune et une extraordinaire puissance de vérité, en même temps qu'il nous surprend par la nouveauté de l'ornementation, et de la décoration des piliers » (Supino, *id.*, et Frizzoni, *Arch. Sto.*, 1897, p. 477).

4° **Le Saint devant l'empereur*, et ** le Saint supplicié.* — A gauche, le Saint, la tête auréolée, les mains liées derrière le dos, est conduit par un soldat, en justaucorps jaune, une masse d'armes à la main, devant l'empereur. Celui-ci est assis, au second plan, sur un trône, dans une niche, vêtu d'une tunique rose et or et d'un manteau gris. A ses pieds, des fouets et autres instruments de torture; sur les côtés, des assistants; au fond, une muraille tendue, à mi-hauteur, d'une draperie verte. A droite, au fond, un édifice surmonté d'une terrasse, du haut de laquelle l'empereur et sa suite assistent au supplice, et, dans lequel, par une fenêtre à barreaux, on aperçoit le saint dans sa prison, consolant un homme agenouillé devant lui. En avant, un bourreau, attisant, avec une fourche, le feu qui brûle sous le gril sur lequel est étendu le Saint qu'un autre bourreau maintient. Trois assistants regardent en riant le martyre.

Cliché Anderson. Héliogravure J. du Malvaux.

BEATO ANGELICO DA FIESOLE (FRA GIOVANNI dit).

Saint Laurent distribuant des aumônes.

Cette dernière fresque est très restaurée. « Sur ce panneau, l'étude de l'art antique est encore plus manifeste que dans les autres fresques. On la retrouve, non seulement dans l'architecture, mais jusque dans le style des armures de soldats et dans les statues qui ornent les niches » (Supino, *id.*).

Sur les piliers et l'arcade cintrée qui entoure l'autel sont représentés des docteurs. Saint Anastase et saint Jean-Chrysostome ont été transportés sur toile. Au plafond, les quatre Évangélistes.

« Ces personnages valent les belles et célestes figures d'Orvieto » (Burck., 548). — « Après avoir visité la chapelle Sixtine et être sorti humble et meurtri de la grandeur terrible et de la violence splendide de Michel-Ange, après s'être promené à travers les Chambres où le plus parfait des peintres a laissé son chef-d'œuvre, l'esprit du visiteur, troublé par le premier, remis en équilibre par le second, trouve du calme et du bien-être dans la chapelle de Nicolas V, où, comme d'ailleurs dans toutes ses peintures, Fra Angelico parle à l'âme et lui inspire de l'amour et de la tendresse » (Cr. et Cav., *It.*, I, 594). — Quelques critiques ont cru retrouver ici, en plusieurs détails, la main de Benozzo Gozzoli (Voir Vas., II, 516). Cette collaboration nous semble au moins douteuse. Consulter l'article de M. Venturi dans l'*Arte*, janvier 1901.

LES LOGES (Loggie).

De la salle de Constantin, on passe dans la galerie sur la cour de Saint-Damase, galerie connue sous le nom des *Loggie* ou *Loges* de **Raphaël.**

C'est après la mort de Bramante, que Raphaël, nommé par Léon X architecte de Saint-Pierre et du Vatican conçut le projet de compléter ce palais par une triple rangée de portiques ou *loggie*. Ayant exécuté d'abord un modèle de sa construction qui fut approuvé par le Souverain Pontife, il se mit aussitôt à l'œuvre. Les deux premiers étages sont formés d'une suite d'arcades reposant sur des pilastres. Dans le troisième, l'entablement est soutenu par des colonnes; plus tard, sous Grégoire XIII et ses successeurs, les deux ailes latérales élevées autour de la cour modifièrent l'aspect primitif de l'édifice et en altérèrent l'harmonie.

Ces loges furent décorées : au premier étage par **Giovanni da Udine**; au troisième par le **Chevalier d'Arpin** et ses élèves. C'est **Raphaël** lui-même qui fournit les dessins des fresques du second étage, dont la décoration encastre cinquante-deux compositions, mesurant chacune 2 mètres de hauteur sur 1 m. 40 de largeur. Tandis que les trois faces extérieures des pilastres et les cintres des arcades sont couverts d'arabesques et de stucs, chacune des treize voûtes, divisées par deux arcs, renferme les motifs principaux quatre par quatre. A la clef de chaque voûte, dans un caisson, un ange, en stuc, porte l'anneau de saint Pierre et les palmes de Léon X. L'un d'entre eux tient l'écusson des Médicis. Les soubassements des fenêtres étaient ornés de grisailles, maintenant effacées, imitant des bas-reliefs en bronze qui ont été gravés par Pietro Santi Bartoli. Les espaces entre ces fenêtres et les arcades sont encore couvertes de décorations sur fond bleu. Depuis 1815, les fenêtres des galeries sont vitrées. Parmi les élèves de Raphaël qui collaborèrent à cette décoration, sous la direction de **Jules Romain**, il faut citer, d'après Vasari (IV, 362), **Francesco Penni**, **Pellegrino da Modena**, **Bartolomeo da Bagnacavallo**, **Raffaello del Colle**, **Gaudenzio Ferrari**, etc. : mais aucun document ne permet d'établir avec certitude quelle part revient à chacun d'eux.

« Aucune œuvre de Raphaël n'est plus justement signée de son nom ; non qu'on n'y reconnaisse, en beaucoup d'endroits, la main de ses élèves ; mais on y sent toujours aussi la forte main du maître, qui n'a cessé de guider, de soutenir et d'encourager les efforts

Cliché Anderson — Typogravure Jean Malvaux

Vue générale.

de ses disciples. Qu'on regarde avec attention chacun des tableaux que nous allons étudier et l'on saisira partout la pensée de Raphaël qui éclate, par un trait rapide et lumineux, à travers l'effort et l'indécision de l'élève; on verra, qu'un pinceau hardi et sûr de l'effet qu'il veut produire, est venu se poser sur toutes ces fresques, et ajouter, au travail timide et consciencieux d'un artiste de talent, quelques touches qui sont là comme des traits de génie, pour donner à chaque figure l'ampleur et le caractère qui nous la font admirer » (Gruyer, *Les Loges*, p. 24). — « Quoi qu'il en soit, on est ravi de l'ampleur des groupes et des figures, de la belle disposition des draperies, et de l'aspect charmant des étoffes, lesquelles semblent lutter de richesse avec les ornements dont elles sont entourées et produisent l'effet le plus harmonieux et le plus magique; et, si l'exécution particulière de ces tableaux n'est pas toujours à la même hauteur de perfection, ils forment cependant un ensemble admirable qui témoigne de l'art et de la délicatesse du goût à l'époque de Léon X » (Pass., II, 167).

Il est certain que les soubassements des tenêtres furent exécutés par **Polidoro da Caravaggio** et **Pierino del Vaga**, et que les ornements en couleurs des piliers et les stucs sont de **Giovanni da Udine**.

« Dans cet ouvrage, Giovanni non seulement égala les anciens, mais il les surpassa, autant qu'il est permis d'en juger par les monuments qu'ils nous ont légués; la beauté de son dessin, la richesse de son invention et de son coloris, aussi bien dans ses stucs que dans ses peintures, laissent incontestablement bien loin en arrière les antiques que l'on voit dans le Colisée, dans les Thermes de Dioclétien et dans d'autres endroits. En somme, on peut dire, sans offenser aucun artiste, que ces peintures sont, dans leur genre, les plus belles, les meilleures, les plus précieuses qui aient jamais été contemplées par un œil mortel » (Vas., VI, 527).

« Ce fut sous les yeux du maître que l'ingénieux disciple couvrit d'arabesques toutes les murailles. L'abondance, la variété, la richesse, la grâce de ces ornements tiennent du merveilleux. Là, sont mêlés, à la figure humaine, tous les monstres imaginables, des quadrupèdes ailés, des volatiles impossibles, des sphinx, des satyres, des centauresses d'un nouveau genre, dont le corps de femme se roule en volutes bizarres, s'épanouit en plante épineuse, s'achève en guirlande, ou finit en queue de poisson. Et cependant, qui le croirait? tout en donnant essor à sa fantaisie, le peintre paraît avoir obéi à une secrète méthode et respecté une symétrie capricieuse. Toutes ces chimères se répètent suivant un certain rythme; c'est comme une symphonie dans laquelle chaque voix aurait son écho. Et il semble que Raphaël ait voulu constater son influence dans les œuvres de son disciple, en y introduisant ces belles figures, qui tantôt s'encadrent dans des médaillons, tantôt sont enchâssées dans la décoration, comme des camées antiques, mais qui toujours sont marquées à l'empreinte d'un génie élevé autant que facile » (Ch. Blanc, *Histoire des peintres*).

1re Loge : Création du monde.

L'Éternel sépare la lumière des ténèbres.

Vêtu d'une tunique rouge dont les plis sont ramenés sur sa tête, il repousse les nuages que sillonnent des éclairs. Au fond, apparaît le Jour.

Attribué à Jules Romain, par Taja et Vasari. « Le pinceau n'a cependant rien de la timide raideur de l'élève; il a, au contraire, l'ampleur magistrale et l'entrain plein de force qui n'appartiennent qu'au génie créateur » (Gruyer). Le dessin original dans la coll. Ranghiasci à Gubbio. Gravé par Lips.

**L'Éternel sépare la terre de l'eau.*

De la main droite, il partage les eaux; de la gauche, il répand les arbres et les plantes sur la terre.

Attribué par Gruyer à Jules Romain; par Taja, à Raphaël. Un dessin à la plume lavé et rehaussé de blancs, dans la coll. Walraven (Amsterdam, 1765) et Rutgers.

**L'Éternel crée le soleil et la lune.*

Au milieu, le Créateur, tourné à gauche vers le soleil, étend les bras; à droite, la lune.

Attribué par Taja à Jules Romain et par Meulemeester, à Pierino del Vaga.

**L'Éternel crée les animaux.*

Dieu, debout sur la terre, drapé dans un manteau pourpre, donne naissance aux divers animaux; à sa droite, un lion.

Vraisemblablement de Jules Romain, avec la collaboration de Giovanni da Udine. Gravé par un élève de Marc-Antoine, par Tardieu.

2e Loge : Adam et Ève.

**Création d'Ève.*

A gauche Adam, assis sur un tertre, est tourné vers Ève, les bras croisés sur la poitrine, que lui amène le Seigneur. Fond de paysage éclairé par le soleil levant.

Divers auteurs, parmi lesquels Vasari, attribuent cette fresque à Jules Romain. Richardson et Gruyer, la considèrent comme de Raphaël, qui peignit certainement la figure d'Ève. — « Cette figure atteste une hardiesse de pinceau, une transparence de tons, une netteté d'expression qu'on ne retrouve pas dans le reste du tableau » (Gruyer, p. 57). — Le catalogue de Rutgers cite, de cette fresque, un dessin à la plume et lavé, n° 433, plus tard dans la coll. H. Reveley,

**Le premier péché.*

Autour de l'arbre, qui s'élève au milieu, est enroulé le serpent à figure humaine; à gauche, Ève, debout, la chevelure retenue par un cordon, tend la pomme à Adam, assis à droite.

On retrouve ici le coloris froid de Jules Romain. — Au Louvre, une sanguine d'après cette fresque. — Gravé par Tardieu.

**Adam et Ève chassés du paradis terrestre.*

A gauche, un ange, aux ailes irisées, drapé dans une tunique rouge,

Cliché Anderson. Typogravure Jean Mélaux.

PIPPI (GIULIO) dit GIULIO ROMANO. — JULES ROMAIN.

Le Premier Péché.

armé d'un glaive, chasse les coupables. Ève, cherchant à cacher sa nudité, marche à côté d'Adam qui pleure.

Attribué par Vasari à Raphaël, par d'autres critiques à Jules Romain. Dans la coll. royale d'Angleterre, le dessin original, d'après lequel Marc-Antoine exécuta sa gravure. Une autre gravure, par un anonyme hollandais du XVIe et par C. Metz. A rapprocher du même sujet, peint par Masaccio, au Carmine. (Voir *Florence*, par les mêmes auteurs, p. 255).

**Adam et Ève sur la terre.*

A gauche, Ève, assise devant une cabane, file; à ses pieds, Caïn et Abel; au fond, Adam sème, un chien à ses côtés.

Attribué par Taja à Jules Romain. Gravé par Suntach.

3e Loge : Noé.

**Construction de l'Arche.*

Au premier plan, Noé, en robe verte et manteau rouge, surveille ses trois fils; l'un, au premier plan, sciant une poutre, les deux autres, au second plan, frappant sur une poutre à coups de hache. Au fond, dans une prairie, la coque de l'arche; au loin, des montagnes.

Attribué par les uns à Jules Romain; par Passavant, à Francesco Penni; un dessin dans la coll. Doria Pamphily.

**Le Déluge.*

Au premier plan, des hommes et des femmes luttent contre l'envahissement des eaux; au fond, un cavalier, en manteau rouge, s'enfuit au galop de son cheval; un homme emporte une femme, un père entraîne ses enfants vers une montagne. Au second plan, sur une éminence, sont réunis des groupes de femmes et d'enfants; dans l'eau, des hommes s'accrochant à des planches; deux naufragés se sont réfugiés sur un radeau; au fond, des barques et l'arche encore échouée sur la prairie. Ciel sillonné d'éclairs.

Attribué par Vasari à Raphaël, par Taja à Jules Romain, par Pinaroli, à Rafaello del Colle. — « Ce qui est certain, c'est qu'ici, non seulement l'esprit de Raphaël a guidé son élève, mais que sa main elle-même lui est venue en aide » (Geuyer, 711). — Gravé par un anonyme hollandais.

**La Sortie de l'Arche.*

Noé, en manteau rose, et sa femme, en robe verte, sont en prières;

à gauche, un jeune homme et deux femmes; au fond, les animaux sortent de l'arche.

Attribué par Gruyer à Jules Romain, ainsi que la fresque suivante. — Gravé par G. Bonasone, par de Cavalleriis. etc.

**Le Sacrifice de Noé.*

Au milieu, Noé, en tunique rose et haut-de-chausses vert, les mains jointes; auprès de lui, ses fils qui préparent le sacrifice et égorgent des animaux. Derrière l'autel, des femmes. La mer à l'horizon.

Attribué par Vasari à Jules Romain, par Passavant à Penni. — Gravé par Marco da Ravenna et Zanetti.

4e Loge : Abraham.

**Abraham et Melchisédech.*

A gauche, suivi d'une foule nombreuse, le roi de Salem, couronné, en manteau bleu, présente deux paniers de pain et quatre cruches de vin à Abraham qu'entourent ses serviteurs. Fond de paysage.

Gravé par Edelinck et Vallet.

**Dieu se révèle à Abraham.*

Au milieu, le patriarche, agenouillé, en tunique bleue et manteau violet, vu de dos, les bras étendus, regarde le Seigneur qui lui apparaît dans une gloire, soutenu par deux anges; au ciel, brillent les étoiles; à gauche, la maison d'Abraham.

Au Louvre, le dessin original.

**Abraham reçoit la visite de trois anges.*

A gauche, le patriarche, en robe bleue, s'incline devant les envoyés du Seigneur. Deux d'entre eux se tiennent par la main, l'un, en robe jaune, l'autre, en robe violette; le troisième, en robe bleue, au second plan. Au fond, à gauche, Sarah près de la porte ouverte de la maison. Fond de paysage.

L'esquisse originale sur papier brun, lavée à la sépia et rehaussée de blancs provenant des coll. La Noue et Rutgers, est dans la galerie Albertine, de Vienne. — Gravé par Alexander, Suntach, Zanetti.

**La Fuite de Loth.*

En arrière, accompagné de ses deux filles qu'il tient par la main, vêtues, l'une d'une robe bleue, l'autre d'une robe jaune, Loth, en tunique

verte et manteau rouge, s'avance vers la gauche. A droite, sa femme changée en statue de sel. Au fond, Sodome en flammes.

Sir Th. Lawrence possédait une esquisse de cette composition qui fit partie de la coll. du roi de Hollande. — Gravé par Zanetti et Alexander. — D'après l'opinion générale des critiques, ces quatre fresques sont l'œuvre de Francesco Penni, dont on reconnaît d'ailleurs ici la facture.

5e Loge : Isaac.

Dieu apparaît à Isaac.

A gauche, Isaac, en robe bleue, agenouillé, contemple le Seigneur qui lui apparaît et lui montre, au loin, la ville de Gérara, construite sur une colline. Au second plan, près d'un bois, Rébecca, en robe jaune, assise.

Le dessin original appartenait autrefois au baron Stackelberg. Une copie à l'Albertine, de Vienne. — Gravé par Marco da Ravenna, Zanetti, H. Benedicti.

* *Isaac et Rébecca chez Abimélech.*

A droite, dans le palais du roi, les deux époux s'embrassent : Isaac, assis, tenant, sur ses genoux, sa femme qu'il avait fait passer pour sa sœur; à gauche, Abimélech, près d'une fenêtre, le visage exprimant la douleur. Au fond, un jardin.

* *Isaac bénissant Jacob.*

En avant, étendu dans un lit, le visage en pleine lumière, le patriarche aveugle, bénit, le prenant pour Ésaü, son second fils Jacob qui lui présente un plat; autour du lit, Rébecca et trois serviteurs agenouillés; au fond, à gauche, Ésaü revenant de la chasse.

Le dessin original, autrefois chez Mariette et Crozat. — Gravé par A. Veneziano.

* *Esaü réclamant la bénédiction de son père.*

En arrière, Esaü, son gibier à ses pieds, est agenouillé auprès du lit de son père; au fond, Jacob et Rébecca.

Ces quatre fresques sont sans doute de Francesco Penni. Raphaël a retouché le groupe d'Isaac et Rébecca. « Comme couleur, il est impossible de rien imaginer de plus téméraire et en même temps de plus heureux. Comme dessin, l'art, qui réunit ces deux époux absorbés dans leur tendresse, est ce qu'on peut rêver de plus parfait » (Grüyer, p. 91).

6e Loge : Jacob.

* *Vision de Jacob.*

Jacob, en robe rose, est endormi, la tête appuyée sur une pierre. En pleine lumière, apparaît l'échelle, sur laquelle se tiennent six anges, en robes rouge ou verte, et, en haut de laquelle, est l'Éternel, les bras étendus.

Un dessin, qui n'était pas original, fit partie des coll. Crozat et sir Lawrence. Gravé par Ugo da Carpi et J. Bossius.

* *Rencontre de Jacob, de Lia et de Rachel.*

Près d'un puits, les deux filles de Laban, appuyées l'une contre l'autre, regardent l'étranger; autour d'elles, leurs troupeaux.

Le dessin original, maintenant à l'Albertine, de Vienne, fut acheté 46 florins à la vente Malraven, d'Amsterdam. Raphaël a certainement collaboré à l'œuvre de Pellegrino. — Gravé par Tinti et Zanetti.

* *Jacob réclame à Laban Rachel comme femme.*

A droite, Jacob, derrière lequel se tient Lia, les yeux baissés, indique à Laban son autre fille, la tristesse peinte sur le visage.

* *Jacob retourne en Chanaan.*

Deux des enfants du patriarche marchent en tête de la caravane; puis viennent, montés sur deux mulets, Jacob et Lia portant, sur son dos, un enfant, une petite fille dans ses bras, et Rachel, tenant Joseph, sur un chameau. Fond de paysage.

Les quatre fresques de cette loge sont attribuées à Pellegrino da Modena.

7e Loge : Joseph.

* *Songes de Joseph.*

A gauche, Joseph, assis sous un palmier, en robe jaune, raconte ses deux songes à ses sept frères assis sur un tertre. Au ciel, dans deux médaillons, les onze gerbes qui s'inclinent devant une douzième, les onze étoiles, le soleil et la lune. Fond de paysage, avec des troupeaux.

Cette fresque et les trois suivantes sont de Jules Romain, mais avec des retouches visibles de Raphaël lui-même. L'esquisse originale à l'Albertine, de Vienne; une autre

apocryphe, autrefois dans la coll. de sir Lawrence. — Gravé par un élève de Marc-Antoine, par Suntach, Edelinck, etc.

* *Joseph vendu par ses frères.*

Joseph, en robe bleue, pleurant, est assis près d'une citerne. Le chef des Madianites verse à Juda le prix de la vente. Au second plan, les frères de Joseph, trois chameaux et quatre marchands.

Le dessin original a appartenu à Jabach, au duc de Tallard, à Gérard Hoet et à Rutgers. Un autre dessin se trouve aux Uffizi de Florence. — Gravé par le Maître au De et par J. Skippe.

* *Joseph et la femme de Putiphar.*

Assise sur un lit, la femme de Putiphar, nue, retient, par son manteau, Joseph qui s'enfuit, tournant vers elle son visage.

Deux dessins originaux, autrefois dans les coll. Crozat et sir Lawrence. — Gravé par Marc-Antoine, J. Valesio.

* *Joseph explique les songes de Pharaon.*

Joseph, debout, vêtu d'une robe bleue à reflets jaunes, plongé dans la méditation, le bras droit levé vers le ciel, explique les songes de Pharaon à ses compagnons; l'un d'eux compte sur ses doigts les années dont lui parle le jeune homme. Au ciel, dans des médaillons, sont rappelés les songes. Par les arcades de la prison, on aperçoit le paysage.

Gravé par un anonyme, sous le nom de Raphaël.

8e Loge : Moïse.

* *Moïse sauvé des eaux.*

A gauche, sept esclaves, auprès du berceau échoué sur le bord du fleuve; à droite, la fille du Pharaon qui tend les bras pour recevoir l'enfant. Derrière elle, la sœur de Moïse.

Une esquisse pour trois des esclaves à Oxford. Le cardinal Valenti possédait, en 1747, le dessin original de cette fresque. Une copie par le Parmesan était autrefois dans la coll. de sir Thomas Lawrence. C'est elle qui servit à G. Beverdino pour exécuter sa gravure. Gravé également par Andrea Meldolla, par Torbido del Moro, etc. Tietze et Gruyer attribuent cette composition et les trois suivantes à Pierino del Vaga. Vasari considère celle-ci comme étant de Jules Romain. — « Bien qu'évidemment le talent de l'élève ait été soutenu par le génie du maître, on remarque ici, en quelques endroits, une timidité et une inexpérience relatives qui ne sauraient appartenir au Pippi » (Gruyer, p. 125).

* *Le Buisson ardent.*

Moïse, en robe jaune, agenouillé, les mains sur son visage, écoute la voix du Seigneur qui lui apparaît au milieu d'un buisson. Derrière le prophète, un troupeau. Fond de paysage avec des arbres le long d'un ruisseau. La ville de Madian, à l'horizon.

A rapprocher du même sujet, peint au plafond de la Chambre d'Héliodore, p. 51. Gravé par Mulinari, d'après un dessin apocryphe qui se trouve à Florence.

* *Le Passage de la mer Rouge.*

A droite, Moïse, armé de sa baguette, ordonne aux eaux de reprendre leur cours; à gauche, l'armée des Égyptiens est engloutie, les chevaux se cabrent et les soldats luttent contre le courant. Sur le rivage, les Hébreux, devant lesquels s'élève la nuée qui doit les guider dans le désert. Effet de soleil levant.

Le dessin original, autrefois chez sir Lawrence, est au Louvre; un dessin à la plume, pour quatre figures, est à Oxford. Gravé par Zanetti.

* *Moïse fait jaillir l'eau du rocher.*

Six Hébreux, en arrière, regardent avec stupeur l'eau sortir du rocher que Moïse vient de toucher avec son bâton. Au sommet du rocher, l'Éternel dans une gloire.

Attribué par Vasari à Jules Romain. Le dessin original, à la plume, lavé à la sépia et rehaussé de blancs, est aux Uffizi de Florence. Gravé par Reverdino, Ravenet.

9e Loge : * Moïse.

* *Dieu donne à Moïse les Tables de la Loi.*

Dans une gloire, l'Éternel, au sommet du mont Sinaï, apparaît à Moïse agenouillé, et lui remet les tables de la Loi. Au fond, le peuple au milieu du camp.

Au Louvre, le dessin original, à la plume et lavé. Vasari et Lalande attribuent à Pierino del Vaga les compositions de cette voûte; Lanzi à Vincenzio da San Gimignano; Gruyer (p. 158), à Raffaello del Colle. « Beaucoup de figures témoignent de la manière hardie, fine et délicate de cet artiste; et l'on retrouve, dans l'ensemble de ces fresques (surtout dans les figures des plans secondaires, où l'élève paraît davantage en dehors du maître) le goût, la grâce, le soin et le fini que l'homonyme de Raphaël apporta dans toutes ses œuvres. »

* *L'Adoration du veau d'or.*

Au premier plan, les Hébreux dansent et adorent le veau d'or; der-

rière l'autel, un lévite, les bras levés vers Moïse, qui descend le mont Sinaï, et, à la vue de l'impiété de son peuple, brise les tables de la Loi.

Le dessin original avec variantes est aux Uffizi de Florence. A rapprocher cette fresque de la *Donation de Constantin*, où se retrouve la même facture. (Voir, p. 54). Gravé par C. Bos.

* *La Colonne de feu.*

Au milieu du camp, s'élève la colonne; les Hébreux sont agenouillés en prière. A l'entrée du sanctuaire, Moïse.

* *Moïse rapporte, pour la seconde fois, les Tables de la Loi.*

Tout le peuple se précipite au-devant du prophète, qui s'avance, accompagné de Aaron et de deux prêtres.

Attribué par plusieurs critiques à Raphaël lui-même. Gravé par J.-B. de Cavallieriis, C. Bos, Suntach, Tardieu, Valleret.

10e Loge : Josué.

* *Passage du Jourdain.*

Sur le bord du fleuve, représenté par un vieillard, sont réunis les Hébreux, autour de l'arche sainte que portent des lévites; Josué, à cheval, remercie l'Éternel. Un étendard aux armes des Médicis est tenu par un soldat.

Les fresques de cette voûte sont de Pierino del Vaga.

* *Prise de Jéricho.*

Au premier plan, l'armée des Hébreux s'avançant vers la ville, devant les remparts de laquelle on aperçoit l'arche sainte et Josué brandissant un étendard. Au premier plan, à droite, deux musiciens.

A l'Albertine de Vienne, le dessin qu'on considère généralement comme n'étant pas de Raphaël.

* *Josué arrête le Soleil.*

Au premier plan, les Hébreux et les Amorrhéens sont aux prises; le roi de Jérusalem se rend à Josué, monté sur un cheval, qui ordonne au soleil de s'arrêter; près de lui, l'arche sainte. Au loin, la ville de Gabaon.

Certains auteurs ont signalé le carton de cette fresque et du *Passage du Jourdain*, autrefois dans la coll. Gaddi, à Florence. Gravé par Tardieu.

* *Les Hébreux se partagent le pays de Chanaan.*

A gauche, sous un dais, Josué est assis sur un trône, auprès duquel se trouve le grand-prêtre. Au milieu, un enfant tire, d'une urne, le nom du territoire attribué à chaque tribu dont les représentants sont réunis au premier plan. Fond de paysage.

Le dessin original, à la plume, lavé et rehaussé de blancs, appartenait autrefois à la coll. royale d'Angleterre. — Gravé par Ravenet.

11e Loge : David.

* *Samuel sacre David.*

Dans une chambre, David s'incline devant Samuel, qui porte une corne pleine d'huile sainte, et le sacre; Isaïe, père de David, et ses frères préparent un sacrifice.

Les fresques de cette voûte ont été probablement peintes par Pierino del Vaga, et retouchées, les deux dernières, par Raphaël. — Gravé par Lips.

* *David tue Goliath.*

David brandit le glaive de Goliath, avec lequel il va trancher la tête du géant vaincu, dont le corps gît à terre, et sur la poitrine duquel il appuie le genou. A ses pieds, une fronde et des pierres. Au fond, des Hébreux poursuivant les Philistins. Montagnes rocheuses à l'horizon.

Gravé par Marc-Antoine, par Ugo da Carpi, Hopfer, Étienne, de Laulne, etc., d'après un dessin original autrefois en la possession de M. Colnaghi, de Londres. Un dessin, contenant plusieurs motifs de cette fresque, à l'Albertine de Vienne.

* *Triomphe de David.*

En tête du cortège, marchent les soldats portant le butin; puis s'avance, entouré par les rois vaincus, David, monté sur un char traîné par deux chevaux blancs, et tenant, à la main, une harpe. La foule des Hébreux suit le roi vainqueur.

Gravé par Saint-Morys, d'après une esquisse.

* *David et Bethsabée.*

David, assis, au fond, devant son palais, assistant au défilé de ses troupes, regarde, avec admiration, Bethsabée, devant la porte de sa maison, vue de profil, couverte en partie par une draperie.

L'esquisse originale est à Oxford.

12e Loge : Salomon.

Sacre de Salomon.

Dans un paysage, le grand-prêtre Zadoc verse l'huile sainte sur Salomon qui s'incline; à droite, la foule des serviteurs; à gauche, deux officiers tenant des chevaux par la bride. En avant, une figure allégorique, assise à terre, appuyée sur un tigre. Au fond, des montagnes.

Attribuée par les uns à Jules Romain, par d'autres à Pellegrino da Modena. « Cette fresque, médiocrement peinte, est en outre mollement dessinée, et, quel que soit l'élève qu'on veuille nommer, il est certain qu'il a été abandonné par le maître à ses propres forces » (Gruyer, p. 170).

Jugement de Salomon.

Assis sur un trône, le roi ordonne de tuer l'enfant au bourreau dont la vraie mère arrête le bras; derrière le roi, la foule des assistants.

Construction du Temple.

Au premier plan, des ouvriers, les uns taillant des pierres, les autres sciant des arbres; à droite, des bœufs traînant des matériaux; au fond, sous un portique, Salomon et des courtisans.

Attribuée à Jules Romain. — Gravé par Tardieu.

Salomon et la reine de Saba.

Dans son palais, le roi, entouré de trois officiers, se soulève, de son trône, à l'approche de la reine qu'accompagnent neuf esclaves porteurs de présents.

Attribuée par les uns à Jules Romain, par d'autres à Pellegrino da Modena, retouchée certainement par Raphaël. — Gravé par un maître hollandais, par Tardieu et Benoit.

13e Loge : Jésus-Christ.

Les fresques de cette voûte sont attribuées, par les uns à Pierino del Vaga, par d'autres à Raphaël lui-même. D'après M. Gruyer (p. 18), elles sont l'œuvre d'un artiste du nord de l'Italie, Garofalo, Gaudenzio Ferrari ou Bagnacavallo, que Raphaël a certes soutenu, mais que cependant il a, davantage, abandonné à ses propres forces dans la première fresque dont l'exécution paraît relativement plus faible. « C'est peut être la seule composition où saint Joseph, ordinairement passif et immobile dans ce sujet, a été représenté en action » (Pass., II, 185).

* *La Nativité.*

La Vierge adore l'Enfant Jésus, couché dans sa crèche. Joseph conduit un berger près du nouveau-né, que contemplent deux autres bergers dont l'un porte un mouton. Au fond, des anges répandant des fleurs.

Il existe deux dessins à la plume et lavés, attribués à Raphaël, ayant appartenu, l'un à Gérard Hoet, l'autre au duc de Tallard. — Gravé par Cavalleriis, Sintos, Tiel, etc.

* *L'Adoration des Rois Mages.*

La Vierge, assise, tient, sur ses genoux, l'Enfant Jésus, devant lequel s'inclinent les Rois Mages, dont Joseph reçoit les présents; au fond, la suite des rois, dans laquelle ont pris place deux cavaliers.

* *Le Baptême.*

Saint Jean-Baptiste répand l'eau du baptême sur le Sauveur, debout dans le Jourdain. Des anges tiennent les vêtements du Christ. Au fond, des fidèles qui attendent eux aussi le baptême.

L'esquisse originale dans la coll. royale d'Angleterre. — Gravé par un anonyme.

* *La Cène.*

Les disciples sont réunis autour d'une table carrée, vue de biais; le Christ placé, au milieu, entre saint Pierre et saint Jean.

On connaît de très nombreuses gravures de cette série de fresques; Pass. (II, 168) en donne la liste. Parmi les meilleures, citons celles de Bartoli, de Marc-Antoine, de Marco Dente, d'Agostino Musi, Ugo da Carpi, Chaperon, etc.; pour les arabesques et les stucs, Volpato et P. Bartoli, déjà cités. En outre, il existe des ouvrages spéciaux où est décrit et représenté l'ensemble de cette galerie. L'impératrice de Russie, Catherine II, fit copier, à l'huile et sur toile, cette série de fresques, par Huntersberg, et les fit placer à l'Ermitage dans une galerie semblable à celle du Vatican. A l'École des Beaux-Arts, à Paris, la galerie, au premier étage, qui donne accès à la Bibliothèque, renferme, sur les coupoles, les copies de ces fresques exécutées à Rome par MM. Raymond et Paul Balze, Paul Flandrin, Comairas, Sourdy et Rousseau.

Peintures des soubassements :

Pierino del Vaga exécuta, d'après Vasari, sous la direction de Raphaël, des tableaux en camaïeu imitant le cuivre, sur le soubassement des fenêtres. Ils sont presque entièrement détruits; les sujets représentés, d'après les douze eaux-fortes de P. S. Bartoli, étaient :

I. *Sanctification du septième jour.* — II. *Le Sacrifice de Caïn et d'Abel.* — III. *L'Arc en ciel.* — IV. *Le sacrifice d'Abraham.* — V. *Isaac bénit*

Jacob. — VI. *Jacob lutte avec l'ange.* — VII. *Joseph reconnu par ses frères.* — VIII. *Récolte de la manne.* — IX. *Le Tabernacle.* — X. *Josué parlant aux Hébreux.* — XI. *David et Bethsabée.* — XII. *La Résurrection du Christ.*

Il existe quelques dessins originaux de ces fresques par Raphaël : à Francfort, du n° III; dans la coll. royale d'Angleterre, du n° IV; à Oxford, des n°s VI et XI; à Haarlem, musée Teyler, des n°s VII et X; à Hanovre, musée Kestner du n° XII. Pour la liste des gravures, voir Pass. (II, 183-186).

Il est certain que les ornements en couleurs des piliers et des stucs sont l'œuvre de **Giovanni da Udine**.

PREMIER ÉTAGE

BIBLIOTHÈQUE VATICANE[1].

Cette partie du palais fut élevée sous le pape Sixte V, sur les dessins de **Domenico Fontana**. Elle se compose d'une série de salles qu'un grand nombre d'artistes, élèves de **Nerbio** d'Orvieto et **Guerrero** de Modène, peignirent à fresque.

Toutes ces peintures, d'une valeur inégale mais d'un bel effet décoratif, retracent des événements ayant rapport, soit à l'érection des diverses bibliothèques, soit à la vie des papes qui les ont enrichies, soit à des conciles célèbres, et sont intéressantes par les nombreux aspects qu'elles nous donnent de la Rome ancienne.

La plus célèbre est celle du *Couronnement de Sixte V, sur la place de Saint-Pierre, en* 1585 :

A droite, le Vatican, avec la terrasse et la Loge des bénédictions, et, au second plan, le clocher de Léon V; à gauche, le palais de l'archiprêtre, avec la *guglia*, encore sur son ancien emplacement, l'atrium sur lequel s'ouvrent trois portes surmontées d'une fenêtre en rosace; au milieu, la foule assiste à la cérémonie qui se passe sur une large estrade. « Ainsi tout est encore comme aux siècles précédents; la solennité a lieu à l'endroit accoutumé, et l'aspect est presque comme du temps des Hohenstaufen et de Charlemagne. Mais là-bas, au loin, à l'arrière-plan du tableau, tout à fait au fond, une tour ronde, gigantesque, se dresse comme une ombre menaçante à l'horizon. Elle n'est pas achevée; on ne voit que les fenêtres séparées par des piliers accouplés, et la couverture manque; c'est le tambour de la coupole, dont Michel-Ange a laissé le modèle en bois, de tout point fini, et que Sixte-Quint a ordonné d'exécuter sans plus de délai. La tour, bien qu'incomplète, domine et écrase la basilique, l'atrium, la terrasse et la place : *la terra cristiana tutta aduggia....* La construction inaugurée par Bramante n'a cessé, tout un siècle durant, d'envelopper l'église du pape Sylvestre, lentement, graduellement, de ses formidables piliers; déjà les chapelles et les édifices adjacents ont été rasés depuis longtemps; dans vingt-cinq ans d'ici, le

1. Consulter pour la description des fresques qui décorent la bibliothèque, l'ouvrage de M. Enrico Stevenson : *Topografia e monumenti nelle pitture a fresco di Sisto V, nella bibliotheca vaticana.* Roma tipografia della S. C. di Propaganda fide. 1887.

dernier coup sera porté, et l'atrium croulera sous la pioche de Maderna. Ceci tuera cela ! » (JULIAN KLACKO, *Revue des Deux-Mondes*, 1er février 1893, p. 550).

Parmi les autres fresques citons :

La Pose de l'obélisque sur la place Saint-Pierre, et *la Colonne Antonine*, avec les bâtiments qui entouraient la place Colonna; au fond, le palais de Saint-Marc, le Capitole et le Quirinal.

La copie d'une fresque de **Vasari**, au palais de la Chancellerie, représentant : l'*État des travaux de la basilique, sous Paul III*.

Une vue de la partie est de Rome, avec la voie ouverte sous Sixte V.

Reni (Guido). — LE GUIDE.

Il décora la coupole de la salle dite de Samson de trois sujets principaux : 1° *Le juge des Hébreux, armé d'une mâchoire d'âne, lutte contre les ennemis*; 2° *Il arrache la mâchoire d'un lion*; 3° *Il emporte, sur ses épaules, les portes d'une ville*.

La dernière salle renferme :

LE MUSÉE CHRÉTIEN.

Ce musée se compose d'une très curieuse collection de tableaux des écoles primitives italiennes (XIVe et XVe siècles), principalement par des maîtres siennois, ombriens et florentins. Ces tableaux sont malheureusement renfermés dans des armoires vitrées, au nombre de dix-neuf, qui ne sont point ouvertes aux visiteurs. Il ne nous est permis, à notre grand regret, que d'en donner une description très sommaire et sans pouvoir constater ou discuter la justesse des attributions. Il serait à souhaiter que ce musée devînt plus accessible, et que les artistes et les amateurs pussent admirer, de plus près et pendant plus longtemps, ces peintures, dont plusieurs, déjà signalées par CROWE et CAVALCASELLE, BURCKHARDT, etc., semblent mériter l'attention et l'étude; tout au moins, doit-on désirer que les directeurs de la Bibliothèque vaticane nous en donnent, le plus promptement possible, un catalogue complet, descriptif et documenté[1] :

Ghissi (Francescuccio). — Fabriano, XIVe siècle. École Ombrienne. *Vierge et Enfant* (XIII).

Sur fond d'or, la Vierge, assise sur un coussin, allaite l'Enfant, en répandant, à l'entour, des rayons de lumière.

« Cette peinture est attribuée à Allegretto da Fabriano; nous la croyons de Ghissi, dont nous avons déjà parlé, à propos de quelques peintures qui se trouvent à Naples. Il est

1. Le chiffre entre parenthèse indique l'armoire où est renfermé le tableau.

clair pour nous que les Siennois, beaucoup plus que les Florentins, eurent de l'influence sur l'art de Gubbio et de Fabriano » (Cr. et Cav., *St. della Pit. It.*, 1887, iv, 32). Comparer avec le tableau (*Vierge et Ange*) signé et daté (1373) de Fr. Ghissi, à l'église San Salvatore, de Monte-Giorgio (province d'Ascoli).

Giovanni di Paolo. — Siennois, xve siècle.

Annonciation (ix).

Attribution donnée par Cr. et Cav. (*It.*, iii, 81.)

Lorenzetti (Pietro). — Siennois, xve siècle.

Huit panneaux (ix).

1° La lapidation de saint Étienne. — 2° Martyre de quatre saints attachés à des bûchers. — 3° Leurs funérailles. — 4° Un saint, une baguette à la main, apparaît à un homme endormi. — 5° Un saint agenouillé devant un autre saint. — 6° Mise au tombeau de deux saints. — 7° Une femme délivrée du démon. — 8° Plusieurs figures autour de la châsse d'un saint.

« Malgré leur mauvais état, ces petits tableaux, bien composés, exécutés avec toute la vigueur du maître, sont d'un grand intérêt. Leur ressemblance avec un morceau de l'Académie de Sienne permet de supposer qu'ils proviennent du tableau du maître-autel dei Carmine » (Cr. et Cav., *It.* ii, 121). Dans la dernière édition italienne, les mêmes auteurs ont modifié ainsi leur jugement : « Huit tableautins qui, à l'origine, faisaient partie d'une ou plusieurs *prédelles* et qui ont les caractères des travaux de Pietro Lorenzetti. Bien que ces tablettes soient en partie endommagées, si on les compare avec celles exécutées par Simone di Martini à Naples (Eglise San Lorenzo Maggiore. *Saint-Louis, roi de France* et *cinq épisodes de sa légende*), elles se distinguent par une certaine expression de force et d'énergie qui révèle mieux que toute autre chose l'art de Giotto dont Pietro Lorenzetti se rapprocha plus que tout autre Florentin » (Cr. et Cav., *Storia della pittura in Italia*, 1885, iii, 198).

Le Christ devant Pilate (iii).

Mainardi (Sebastiano). — Florentin. (?); † 1513.

Sainte Famille (vii).

Au milieu, l'Enfant Jésus qu'adorent : à droite, la Vierge; à gauche, saint Joseph; au fond, cinq anges chantant.

Attribution donnée par Cr. et Cav. (*It.*, iii, 496).

Nuzzi (Allegretto). — Ombrien, xive siècle.

Vierge, saints et donateurs.

Sur un trône, est assise la Vierge, entre saint Michel et sainte Ursule;

au premier plan, à droite, deux donateurs et un petit garçon; à gauche, huit femmes et deux petites filles. Signé : ALEGRITUS NUTII ME PINXIT A. MCCCCXV.

Autrefois à l'hôpital des Camaldules alla Lungara à Rome. — Gravé par d'Agincourt. « Cette peinture, à elle seule, prouve que Allegretto fut un véritable peintre de Gubbio qui ne perdit pas son caractère ombrien pendant son séjour à Florence. La Vierge se penche en avant avec cette tendresse si particulière à l'école; ce n'est plus la simplicité ou la majesté des giottesques; mais la grâce reste bien caractéristique » (Cr. et Cav., *It.*, II, 194). — « Nous devons pourtant reconnaître que là, comme ne ses autres travaux, Nuzzi, dans son art, montre moins de talent que Palmerucci, qui nous semble le meilleur de cette école » (Cr. et Cav., *St. della Pit. It.*, 1887, IV, 24).

Pinturicchio (Bernardino **di Betto** dit **Il**). — Ombrien. 1454; † 1513.

Mariage de sainte Catherine (XIII).

Attribution donnée par Cr. et Cav. (*It.*, III, 283).

Vitale. — Bolonais, XIVe siècle.

Vierge et moines (XVII).

La Vierge vue de face, drapée dans un manteau bleu ramené sur la tête, serre, contre sa poitrine, l'Enfant Jésus, ceint d'une étoffe jaune et bénissant. A gauche, un groupe de pénitents agenouillés, en capuchons et robes blancs, une croix rouge sur l'épaule droite, et portant, entre leurs mains jointes, une discipline. Fond d'or à ornements.

Signé, sous la Vierge, en lettres noires, sur une banderolle : *Vitalis de Bononia.*

« Quoique la peinture ait été restaurée, nous devons toutefois y reconnaître une expression plus noble, et des formes moins défectueuses que dans l'autre tableau (la *Vierge*, par Vitale, signée et datée 1345), au musée de Bologne, signalée par Baldinucci et Malvasia, gravée par d'Agincourt, pl. CXXVIII, comme on y trouve une plus grande analogie avec les œuvres des peintres de Gubbio et de Fabriano, dont l'école bolonaise tire, dit-on, son origine, par suite du séjour à Bologne d'Oderiso dont l'art fut continué par Franco Bolognesi. » (Cr. et Cav. *St. della Pit. It.*, 1887. IV, 59.)

École de Beato Angelico da Fiesole (Fra).

La Nativité. — L'Adoration des Rois. — Le Christ discutant avec les docteurs. — Le Christ au mont des Oliviers. — L'entrée à Jérusalem (XI).

École de Gentile da Fabriano.

Le Mariage de la Vierge (III).

Sous des voûtes soutenues par de fines colonnes, le grand-prêtre unit

la Vierge, en robe bleue à reflets d'or et saint Joseph, en robe bleue et manteau grenat, portant le rameau fleuri. A gauche, des jeunes gens brisant leurs baguettes; à droite, derrière la Vierge, ses compagnes, et, sous une arcade, des musiciens. Fond d'or.

Présentation de la Vierge au Temple (x).

Au centre d'un temple polygonal, devant l'autel, le grand-prêtre suivi de deux desservants. La Vierge, les bras croisés sur la poitrine, monte les degrés et regarde sainte Anne, à gauche, suivie de trois femmes. A droite, saint Joachim accompagné de deux hommes. Fond d'or.

Pendant du précédent.

L'Annonciation (x).

A droite, la Vierge, assise, dans une chambre, sur un banc; à gauche, l'ange; au fond, dans une alcôve, un lit caché par une draperie.

École Ombrienne.

La Vierge tenant l'Enfant Jésus, entre saint Michel et sainte Marie l'Égyptienne (xii).

École de Sano di Pietro.

La Nativité (vi). — *La Fuite en Égypte* (vi). — *L'Exorcisme d'une possédée* (x).

Écoles Siennoises des xiiie et xive siècles.

Le Christ en croix (i).

Au pied de la Croix, la Vierge, saint Jean et un moine agenouillé; dans les airs, deux anges recueillant le sang divin.

La Mère du Sauveur (ii).

La Vierge, en robe rose à fleurs d'or, manteau vert, dénoue les cordons de sa ceinture; autour d'elle, sur le fond doré, sont représentées des saintes, drapées dans des manteaux multicolores et portant, les unes un candélabre, les autres une colonne.

Le Christ en croix (ii).

Un ange recueille le sang qui coule de la blessure au flanc. Au pied de

la croix, à gauche, la Vierge soutenue par trois saintes femmes; à droite, saint Jean, saint Laurent, saint François et un vieillard.

Scènes de la Passion. — Triptyque (III).

Panneau central. — A la partie inférieure : la Cène. — Le Christ debout à une table en fer à cheval entouré des apôtres; au premier plan, Judas. A la partie supérieure : Le Christ en croix, que le centurion perce de sa lance; au premier plan, à gauche, un soldat tendant au supplicié une éponge au bout d'une lance, la Vierge, les saintes femmes et des cavaliers; à droite, saint Jean.

Panneau de gauche. — Le Christ au Mont des Oliviers, — le Baiser de Judas, — le Christ devant Pilate, — le Couronnement d'épines.

Panneau de droite. — La Mise au tombeau, — le Portement de croix, — le Christ dépouillé de ses vêtements, — la Flagellation.

Predella. — Quatre Saints et une Sainte.

École de Simone Martini.

Christ bénissant (I).

Descente de croix (V).

Un disciple, monté sur une échelle, tend à la Madeleine et à la Vierge, qui l'embrasse, le corps du Sauveur; à droite, deux saintes femmes, saint Jean et un disciple qui enlève, avec les tenailles, les clous encore fixés aux pieds du Sauveur.

Burckhardt (531) l'attribue à Simone Martini.

Mariage de Sainte Catherine (V).

Saint Jacques (V).

Marie-Madeleine (V).

Sainte Marguerite (VI).

Les pieds sur le monstre marin, vêtue d'une robe bleue et d'un manteau vert, une croix dans la main gauche, elle tend l'autre main vers un donateur agenouillé, drapé dans un manteau bleu. A la partie supérieure : une *Pieta*; sur les côtés : *Épisodes de la vie de la Sainte.*

Le Coup de lance (VII).

A gauche, le centurion perçant, de sa lance, le Sauveur; en avant, la

Vierge s'évanouissant entre les bras des saintes femmes; au milieu, la Madeleine et saint Jean. A droite, des disciples, des cavaliers, des fantassins.

Sur les montants : à gauche, saint Jean ; à droite, saint Luc.

Sur la predella : six saints; *sur les pinacles* : le pélican, saint Luc et saint Jean l'Évangéliste.

« La figure du Sauveur rappelle l'esprit et la facture de Simone Martini » (Cr. et Cav., *It.*, 11, 81).

Dans une des salles du musée est conservée la célèbre fresque antique, connue sous le nom des Noces Aldobrandini.

Au milieu, est assise, timide et drapée dans un manteau blanc, sur le lit nuptial, la jeune mariée ; près d'elle, se tient la pronube qui lui parle à l'oreille. Au premier plan, assis à terre, l'époux, à demi nu, couronné de fleurs, lève le visage vers ce groupe. A gauche du groupe central, une servante s'apprêtant sans doute à asperger le jeune homme d'huile parfumée. A droite, trois servantes autour d'un trépied : l'une, une patère à la main, faisant une libation ; la seconde jouant de la cithare, la troisième chantant. A gauche, au second plan, des femmes dont l'une porte une strigille.

Découverte en 1606 dans les ruines des thermes de Titus, sur le mont Esquilin, près de l'arc de Gallien, elle fut longtemps la propriété de la famille Aldobrandini, puis de Vincenzo Nolli auquel elle fut achetée 53 000 francs par le pape Pie VII, en 1818. Le sujet est sans doute les noces de Pélée et de Thétis. Il en existe une copie par Nicolas Poussin dans la galerie Doria, et une autre, encore récemment au château d'Azay-le-Rideau, près Tours, attribuée à David. « Évidemment cette fresque formait avec d'autres tableaux du même genre une sorte de frise. Ce sujet n'est pas composé, à proprement parler, comme une peinture, mais plutôt comme un bas-relief : la simplicité, la clarté, la grâce qui le caractérisent, ont un charme tout particulier. Nous y retrouvons un peu de ce sentiment de la mesure qui règne dans les œuvres de la belle époque grecque. Les *Noces Aldobrandini* semblent être la copie d'un original antérieur à Alexandre le Grand » (Heilbig, *Guide dans les musées d'archéologie de Rome*, traduction Toutain).

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

FRESQUE ANTIQUE.

Les Noces Aldobrandini.

APPARTEMENTS BORGIA[1] (1492-1495).

Les appartements Borgia, situés au premier étage du palais, occupent l'emplacement au-dessous des chambres de Raphaël, vis-à-vis les salles royale et ducale, et forment un des côtés de la cour du Perroquet (*Cortile del Pappagallo*). Ils se composent de six salles : une grande salle et trois plus petites qui se rattachent encore à l'ancienne construction de Nicolas V et deux autres élevées dans la tour Borgia, et renferment l'œuvre la plus importante de **Pinturicchio** à Rome.

Dès la mort d'Alexandre VI, ces appartements furent laissés inoccupés. A partir du XVIe siècle, les pontifes habitèrent les chambres du second étage (*chambres de Raphaël*), et les appartements des Borgia servirent alors de logements, soit à quelque cardinal parent du pape, soit au cardinal secrétaire d'État. C'est là, qu'au XVIIe et au XVIIIe siècles se tinrent tous les conclaves; à la fin du XVIIIe siècle, ils furent transformés en salles à manger, pendant la semaine sainte, pour les officiers inférieurs du palais. Jusqu'en 1816, cette partie du Vatican fut donc laissée dans le plus triste abandon; à cette époque, cependant, le pape y fit réunir les œuvres d'art cédées à la France par le traité de Tolentino et rendues au Saint-Siège; mais le manque de lumière ne permettant pas d'admirer ces collections, elles furent transportées, en 1821, dans les locaux qu'elles occupent aujourd'hui (voir ci-dessus : *la Pinacothèque*) et les salles Borgia, devenues des annexes de la Bibliothèque, furent encombrées par les livres provenant de la collection du cardinal Mai. C'est au pape actuel, Léon XIII, que revient l'honneur d'avoir décidé et terminé la restauration de ces appartements et de les avoir ouverts aux visiteurs. « Le travail se présentait sous un double aspect architectonique et pictural : l'architecte devait rétablir avec art les constructions dans leur état primitif; le peintre devait, avec cette parfaite conscience esthétique qui exclut tout arbitraire, pourvoir au rétablissement des constructions. Ce but a été atteint par MM. François Vespignani et Louis Seitz, l'architecte et le peintre qui, unissant leurs efforts, ont concouru,

1. Consulter : Le Père François Ehrle et le Comm. Al. Stevenson : *Les fresques de Pinturicchio dans les salles Borgia, au Vatican* ; — Salvatore Volpini : *L'Appartamento Borgia nel Vaticano* ; — Schmarzow, *Pinturicchio* ; — E. Steinmann, *Pinturicchio* ; — E. March. Philipps, *Pinturicchio* ; — Vasari ; — Crowe et Cavalcaselle, etc.

harmonieusement, chacun dans leur champ d'activité, au but commun, ainsi que l'exigeaient les règles de la critique, de l'art et de l'histoire » (Le Père Ehrlé et Stevenson, *Les Appartements Borgia*, p. 30).

Sans nous attarder à relater tous les détails sur la restauration de la partie architecturale, que les savants écrivains, à l'ouvrage desquels nous ferons de si nombreux emprunts dans le courant de cette description, ont soigneusement consignés, nous nous contentons d'indiquer l'esprit dans lequel le professeur Seitz a conduit la restauration des peintures. Avec un sens artistique délicat auquel on ne saurait rendre un trop grand hommage, il s'est appliqué à ne dénaturer, en aucun endroit, l'effet général de la décoration. Pour les voûtes et les lunettes, il se contenta d'affermir les stucs et les crépis, soit en renforçant les murs des voûtes, soit, lorsque le crépi, en se gonflant, s'était détaché de la muraille, en remplissant l'espace vide avec un mortier liquide. Quant aux parois latérales, qui, presque partout, avaient été recouvertes par un enduit blanc, M. Seitz les fit décorer par ses élèves, sous sa haute direction, de toiles peintes s'harmonisant avec les ornements des voûtes et les restes des peintures retrouvées dans l'embrasure des fenêtres. Les fresques furent religieusement respectées : on a maintenu l'œuvre telle qu'elle nous a été transmise, exempte de toute adjonction qui put en altérer tant soit peu l'authenticité. Bien plus, on laissa subsister les retouches anciennes qui datent de l'époque du pape Pie VII. Comme le font remarquer le Père Ehrlé et M. Stevenson : « Ce système qui ménage l'avenir était le plus rationnel et celui qui répondait le mieux aux exigences de la critique artistique. Le goût, la réserve, la prudence dont se sont inspirés les restaurateurs n'ont pas sensiblement diminué l'effet harmonieux de l'œuvre créée par l'immortel artiste ombrien. »

Aucun document concluant sur l'exécution des peintures de l'appartement Borgia n'a été trouvé dans les archives du Vatican. Une lettre d'Alexandre VI aux habitants d'Orvieto, en date du 29 mars 1493, dans laquelle le souverain pontife promet que Pinturicchio, occupé en ce moment à divers travaux dans le palais du Vatican, sera libre de retourner dans quelques jours dans la cité — qu'il avait quittée en décembre 1492 — pour y achever les peintures de la cathédrale, permet de supposer que c'est à cette époque qu'il commença à exécuter la décoration des appartements. Celle-ci fut vraisemblablement terminée vers la fin de l'année 1495; c'est en effet le 1er décembre de cette année, que le cardinal camérier assigne, en emphythéose, à l'artiste, deux domaines; et cette donation peut être considérée comme le salaire de ses travaux au Vatican; à cette époque, en outre, on sait qu'il commença les fresques du château Saint-Ange. Quant à savoir si Pinturicchio fut chargé de tout le travail ou s'il s'adjoignit plusieurs autres peintres, il

faut, pour résoudre cette question, se reporter au témoignage des contemporains. Or, Sigismond Tizio, écrivain siennois, qui vivait à cette époque, attribue ces fresques au seul Pinturicchio. Vasari et Vermiglioni ont partagé cette opinion, qu'ont acceptée les critiques modernes. Ceux-ci ont, en effet, reconnu, au moins, dans l'ensemble des compositions et du décor, un caractère uniforme propre au maître ombrien : « Une telle unité ne saurait guère se rencontrer dans un travail, non plus conçu par un seul maître, mais exécuté par plusieurs peintres, libres dans leurs inspirations particulières, unis seulement dans une idée générale commune à tous, comme cela se voit dans les fresques de la Sixtine. »

Toutefois, il est bien certain, d'autre part, que Pinturicchio dut avoir des collaborateurs qu'il employa, pour les parties moins importantes de l'œuvre, les accessoires et les compositions secondaires. « C'est dans les grands sujets que se révèlent le mieux la manière ombro-pérugine du Pinturicchio, et l'école d'un Fiorenzo, d'un Boufigli. Le peintre s'y montre le représentant le plus puissant de son école, avec les qualités et les défauts qui la distinguent. Les scènes, comme les figures, respirent la douceur, la paix, la dévotion, la modestie : elles excitent à la bonté et à l'amour. L'artiste se complaît à reproduire les mystères de la naissance du Sauveur et les scènes de la vie de la Vierge : il ne peint pas le drame de la Passion qui demande des émotions fortes.... Il est un autre trait caractéristique de cette école : le soin extrême avec lequel Pinturicchio achevait, jusque dans leurs plus petits détails, les parties mêmes accessoires de ses décorations. De là l'extension et l'importance données aux paysages, aux vêtements, à l'architecture; d'où, parfois, le manque d'unité dans la composition. Ici, nous touchons au caractère même du maître. Il est un décorateur, bien plus qu'un compositeur; il couvre les murs de nombreuses et belles figures, de groupes pittoresques; mais, entre tous ces personnages, il manque le lien commun, l'unité d'action qui réunissant les parties, leur communiquera l'âme et la vie » (Le Père Ehrlé, p. 59).

La première salle par laquelle on pénètre dans l'appartement est la *Salle des Pontifes*. En 1500, pendant un orage, le plafond s'effondra, ensevelissant presque le pape sous ses décombres; les anciennes peintures furent détruites. Léon X, un peu plus tard, chargea Giovanni da Udine et Pierino del Vaga des nouvelles décorations. Pinturicchio n'avait jamais peint dans cette salle; son œuvre ne commence que dans les appartements suivants, auxquels on accède par une étroite porte de marbre portant encore les clés croisées, les armes de Nicolas V. La disposition architecturale de ces trois pièces est très caractéristique. Une seule fenêtre, ouverte sur la tour du Belvédère, éclaire chacune de

ces pièces, aux voûtes élevées, qui communiquent entre elles par des portes très étroites, richement encadrées de marbre. Les murailles ne sont pas parallèles et les planchers, à revêtement de majolique, ne sont pas sur le même plan. En passant d'une pièce dans une autre, il faut, chaque fois, descendre une marche.

La salle centrale, dite de *la Vie des Saints* est le chef-d'œuvre de tous les travaux de Pinturicchio dans l'appartement Borgia. La plupart des fresques y sont de lui; il a peint le tableau le plus vaste de toute la série, *la Dispute de sainte Catherine*, et il s'est occupé, avec le plus grand soin, de la composition et de l'exécution artistique des autres fresques. Les peintures des salles de *la Vie de Marie* et des *Sept Arts libéraux* et surtout les deux salles de la Tour Borgia, leur sont bien inférieures.

Voici comment M. Steinmann (*Pinturicchio*, p. 48 et sq.) explique l'entreprise de cette décoration : « Le maître aura fait élever l'échafaudage dans la salle des *Sept Arts*, pendant qu'il se mettait lui-même au travail dans la Salle de *la Vie des Saints*, résolu, de prime abord, à ne confier qu'à des élèves éprouvés, après leur avoir donné les esquisses, les autres salles, et se réservant de mettre les dernières retouches. Lorsqu'il reçut l'offre du pape, Pinturicchio, âgé alors de plus de soixante ans, comprit immédiatement de quoi il s'agissait. Si la plus grande rapidité lui était imposée, ses commettants ne lui défendaient pas de rassembler, autour de lui, toute une bande d'élèves. Les Borgia n'étaient pas des Mécènes dans le genre des Rovere ou des Médicis; dans une œuvre d'art, l'apparence brillante leur importait plus que sa valeur intrinsèque. Quand on entre dans la Salle de *la Vie de la Vierge*, on croit que personne d'autre que Pinturicchio n'a pu y travailler. L'œil est ravi de l'effet merveilleux de l'ensemble, des ornements en stuc doré sur fond bleu, de la tonalité générale, de la magnificence et de la grâce des peintures murales, où des arabesques dorées de formes variées se profilent sur un fond vert pâle, ainsi que de l'aimable représentation des sujets bibliques. Où donc a pu naître l'image d'ensemble d'une telle création, qui révèle partout un œil et une main exercés? où a-t-elle pu naître, sinon dans l'imagination du maître lui-même? Ce serait commettre une grande injustice envers Pinturicchio que de ne pas le reconnaître comme l'auteur d'une œuvre où sont fixés des points de vue tout à fait nouveaux sur la décoration ornementale. Qu'y a-t-il, dans tout le Quattrocento, qui, quant à l'effet général produit, peut être mis à côté des peintures de l'appartement Borgia? Où Pinturicchio lui-même, dans le Palazzo Colonna ou dans le palais des Penitenzieri, a-t-il fait quelque chose de semblable? Ce qui frappe, ici, comme quelque chose de pas encore vu, ce n'est pas l'emploi énorme de l'or, imposé sans doute par le goût somptueux du pape. Les éléments fondamentaux de l'ornement commencent à se renouveler; des encadrements et des décorations en stuc sont employés pour la première fois pour diviser les surfaces; des lignes tracées arbitrairement montrent que l'on rompt avec les anciennes traditions. L'art de grouper deux par deux des taureaux, emblème qui caractérisait si bien la force, la sensualité et la perfidie des Borgia, et de les introduire dans la décoration, tout annonce l'avènement d'une tendance totalement différente. Des peintures murales antiques, enfouies dans la terre, venaient d'être mises au jour et leur beauté avait enthousiasmé tous les artistes de Rome, qui passaient leurs journées dans les grottes souterraines pour y dessiner. Pinturicchio ne sut pas, lui non plus, résister aux attraits de l'antiquité. Dans l'appartement Borgia nous saluons un essai d'abord timide, plus hardi dans la suite, d'introduire les *grotesques* dans la peinture murale. Cette entreprise réussit au maître si

parfaitement que, dans ses créations postérieures, il employa les grotesques en les unissant à l'ancienne peinture décorative académique, plus ancienne, et qu'il obtint un tout *multiforme* et multicolore. En tous cas, c'est dans l'appartement Borgia que l'on assiste au couronnement de la lutte des grotesques contre la lourde ornementation des Quattrocentistes, dont la victoire apparait complètement dans les Loggie de Raphaël. »

Salle I, dite Salle des Pontifes.

Située sous la salle de Constantin, elle fut appelée primitivement la salle des Martyrs Pontifes, parce que, dit Taja, « l'on voyait dix de leurs portraits dans les lunettes de la voûte. On se souvient même que le célèbre Giotto y peignit les images de quelques saints. Les lunettes qui, dans la suite, furent comblées au moyen de grandes coquilles jaunes peintes en clair-obscur, gardent encore à leur sommet, avec les inscriptions antiques, les éloges des papes qui mirent là leurs portraits. » Vasari avait déjà, en s'appuyant sur un texte mal compris de Platina, parlé de ces prétendues peintures de Giotto. Le Père Ehrle fait remarquer avec raison que le passage de Platina, dans *La Vie de Benoit XII*, se rapporte à un simple projet qu'aurait eu le souverain pontife, non pas, pour le Vatican, mais pour le palais d'Avignon; en outre, les inscriptions relatées par Taja concernent des papes tels que Grégoire XI, Boniface IX, Martin V, qui n'ont pas été martyrs, et ont d'ailleurs vécu après Giotto.

La salle date certainement de l'époque de Nicolas V; et si, dès 1458, elle portait le nom de salle des Pontifes, c'est qu'elle renfermait des portraits de quelques papes qui, dans la suite, ont disparu. Quant aux grandes coquilles jaunes qui remplissent l'intérieur des lunettes, elles étaient destinées, sans doute, après la destruction de l'ancien plafond et l'achèvement de la voûte, sous Léon X, à recevoir des peintures relatives à la vie des papes dont les portraits figuraient au plafond.

Une lettre de Sébastien del Piombo, en date du 6 septembre 1520, apprend qu'on avait offert à cet artiste de peindre les murailles de cette salle du premier étage, la décoration de la salle supérieure (salle de Constantin), au deuxième étage, étant réservée aux élèves de Raphaël. Sébastien refusa dédaigneusement les offres, disant qu'il ne voulait pas *peindre des caves, pour ainsi parler, tandis qu'on leur donnait, à eux, les chambres dorées!*

La mort de Léon X vint interrompre les travaux.

Les murs ne furent donc décorés que sous Pie IV. Ils renfermaient des cariatides supportant la corniche en marbre, appui de la voûte; dans

les espaces vides, étaient représentés des monuments romains, la façade de Saint-Pierre, le château Saint-Ange, la porte Pia. Ces cariatides et ces peintures ont disparu. Actuellement, les murailles sont recouvertes de toiles peintes et de tapisseries, fixées entre des pilastres et entre lesquelles ont été accrochées des armes, des cuirasses et deux armures justement célèbres : celle du pape Jules, et celle que portait le connétable de Bourbon lorsqu'il monta à l'assaut de la ville sainte.

Cette salle qui mesure 18 mètres de long sur 12 mètres de large, servait d'antichambre; elle est éclairée par deux fenêtres qui prennent jour sur la cour du Belvédère.

Giovanni da Udine et Pierino del Vaga.

Peintures de la voûte.

C'est par erreur que plusieurs écrivains, parmi lesquels Erasmo Pistolesi et Giovanni Pietro Chaitard, dans leurs ouvrages sur le Vatican, ont attribué à Pinturicchio la décoration de cette voûte. Jamais, ni le maître ni ses élèves n'ont peint dans cette salle. Vasari donne le nom des artistes qui furent chargés de ce travail.

« Vers ce temps là (au moment où Raphaël travaillait aux Loges), Léon X ordonna de décorer la voûte de la salle des Pontifes, qui est celle par laquelle on entre dans les *loggie* et les *stanze* du pape Alexandre VI, déjà peintes par Pinturicchio; aussi Giovanni da Udine et Pierino peignirent-ils cette voûte; ensemble, ils firent les stucs et les grotesques, et les ornements et les animaux, et les autres belles et variées inventions qu'on y remarque; ils divisèrent cette voûte en un certain nombre de ronds et d'ovales pour les sept planètes du ciel accompagnées de leurs animaux : Jupiter avec les aigles, Vénus et les colombes, la Lune et les femmes, Mars et les loups, Mercure et les coqs, le Soleil et les chevaux, Saturne et les serpents; également, ils figurèrent les douze signes du zodiaque et quelques-unes des autres constellations du ciel, comme la Grande Ourse et la Canicule, et d'autres que nous ne nommons pas, puisqu'on peut les voir; toutes ces images sont peintes, pour la plupart, par Pierino. Au milieu de la voûte, dans un rond, quatre Victoires tiennent la tiare du pape et les clefs; elles sont vues en raccourci et sont traitées avec beaucoup d'art et d'attention; les draperies, couvrant leur nudité d'une étoffe transparente et laissant leurs jambes et leurs bras nus, sont gracieuses et belles. L'ensemble de l'ouvrage fut et est encore regardé comme une chose digne d'honneur, et vraiment digne du pontife. Celui-ci ne manqua pas de reconnaître la peine des artistes, certainement digne d'une grande rémunération » (Vas., v, 595).

Chaque paroi se compose de deux ou trois lunettes, séparées par un ou deux triangles dont les côtés sont de forme courbe, et qui renferment, dans une ellipse, la figure allégorique d'une constellation ; au-dessus de ce triangle, dans un carré, le peintre a figuré d'autres constellations comprises dans des carrés plus petits ou dans un ovale.

Cliché Anderson

Pierino del Vaga (Pierino Buonaccorsi dit).

Plafond de la Salle des Pontifes.

Paroi faisant face à la porte d'entrée : les deux lunettes ont, à leur base, une coquille jaune; les arcs, sur fond rouge, sont agrémentés d'arabesques, d'oiseaux et de figures diverses. Au milieu, dans un cartouche de forme rectangulaire, des inscriptions.

Sur celui de gauche on lit :

STEPHANI II — PONT.EQUUM — PIPINUS — REX PEDES — MANU REXIT

inscription rappelant l'épisode de Pépin le Bref, roi de France, tenant la bride du cheval monté par le pape Étienne II, en 752.

Sur celui de droite :

SUB — ADRIANO I — LONGOBARDOR — REGNUM — DEFECIT

en souvenir de la victoire de Charlemagne sur le roi des Lombards, sous les murs de Pavie, en 774.

Dans le triangle : *le Navire des Argonautes* figuré par une trirème, sur fond d'or.

Au-dessus, sur fond vert : *Vénus* toute nue, couronné d'un diadème d'or, un manteau jeté sur les épaules, est debout sur un bige attelée de quatre colombes.

A gauche : *la Balance*, portée par un jeune homme, un genou en terre, un manteau verdâtre sur les épaules.

A droite : *le Taureau*, la tête baissée, les cornes menaçantes.

Au-dessus de Vénus, dans un rectangle : *le Lion*, les pattes ramassées, sur le point de bondir.

Paroi latérale, au-dessus des deux fenêtres, composée de trois lunettes séparées par deux triangles.

Les inscriptions sont les suivantes :

LEO III — CAROLUM MAG. — RO : IMPERII — CORONA — DONAVIT

en souvenir du couronnement de Charlemagne par Léon III, le 25 décembre 800.

SERGIUS II — SUMMIS. PONTI — IMMUTANDI — NOMINIS — INITIUM DEDIT.

C'est, en effet, à partir de Serge II, élu pape en 844, que prévalut l'habitude contractée par les souverains pontifes de changer de nom après leur élection.

LEO III — SARRACENIS — PROFLIGATIS — URBEM A SE —
LEONINAM — APPELLAVIT.

rappelant la victoire de saint Léon IV sur les Sarrasins.

Dans un triangle, sur fond d'or : *Mercure*, assis sur un char à deux roues, traîné par deux coqs, d'une main tient les rênes, et, de l'autre, porte le caducée.

Dans le second triangle, également sur fond d'or : *Diane*, figurant la Lune, en tunique bleue, manteau rouge, ceinture dorée, un croissant dans les cheveux, debout, sur un bige traîné par deux jeunes filles — les Oréades — vêtues, l'une en violet, l'autre en rose.

Au-dessus de ce motif, dans une longue bande rectangulaire, plusieurs motifs :

Au milieu, dans un rectangle : *l'Aigle* volant.

A gauche, au-dessus de Mercure, dans un octogone : *la Vierge*, en stuc, jeune fille assise, tenant un épi à la main; et, dans un carré : *les Jumeaux*, deux jeunes éphèbes debout, se donnant le bras, et regardant la Vierge; à droite, au-dessus de la Lune, dans un octogone : *le Scorpion*, en stuc; et, dans un carré : *la Canicule*, représentée par un chien bondissant vers l'Orient.

Paroi, au-dessus de la porte d'entrée :

Dans les deux lunettes, les inscriptions :

URBANUS II — AUCTOR — EXPEDITIONIS — INFIDELES

rappelant que le pape Urbain II prêcha, en 1095, la croisade contre les Turcs; et :

NICOLAUS III — URSINUS — A MORUM — GRAVITATE — COMPOSITUS DICTUS

Le pape Nicolas III, de la famille Orsini, fut, en effet, réputé pour la simplicité de ses mœurs.

Dans le triangle : *la Grande Ourse*, sur une banquise.

Au-dessus, au milieu, en stuc : *Apollon*, debout, sur un bige traîné par deux dragons, tenant, d'une main, une faucille et de l'autre, des épis.

A gauche : *le Capricorne*, sur fond bleu, bouc à queue de poisson.

A droite : *le Verseau*, représenté par un jeune homme, nu, un manteau jaune sur les épaules, qui verse le contenu d'une amphore.

Au-dessus de ce motif, dans un rectangle allongé : *Apollon*, sur fond bleu, conduisant le char du Soleil.

Paroi latérale, vis-à-vis les deux fenêtres, composée de trois lunettes séparées par deux triangles.

Les inscriptions sont les suivantes :

GREGORIVS XI — CVRIAM — E GALLIIS — ROMAM — REDVXIT

en souvenir du retour des papes d'Avignon à Rome, en 1377.

BONIFACIVS IX — TOMACELLVS — CIBO — ARCE ADRIANI — MVNITA PONT. DITIONEM — STABILIVIT

rappelant les travaux exécutés à Rome, sous le pontificat de Boniface IX, de la famille Tomacelli-Cibo (1389-1404).

MARTINVS V — COLVMNA — EXTINCTO — SCHISMATE — PACEM ECCLESIAE — PEPERIT

hommage rendu à Martin V, de la famille Colonna, qui mit fin au schisme.

Dans un triangle, sur fond d'or : *Jupiter* conduisant un char traîné par deux aigles et tenant à la main le tonnerre.

Dans l'autre triangle, debout, sur un bige traîné par deux chevaux et non par deux loups, comme l'a décrit faussement Vasari : *Mars*, coiffé d'un casque, tenant une lance et le bouclier à tête de Méduse.

Au-dessus, dans un rectangle allongé, au milieu : *le Cygne*, les ailes déployées.

A gauche, au-dessus de Jupiter, dans un octogone : *les Poissons*, et dans un carré : *le Sagittaire*.

A droite, au-dessus de Mars, dans un octogone : *le Scorpion*, et, dans un carré : *le Bélier*.

Aux quatre angles de la voûte, un ornement, en stuc blanc et or affectant la forme de trophée, représentant une *Minerve* casquée et cuirassée ; sur son casque, un pot de fleurs avec deux chimères dos à dos et deux figures debout portant un cartouche avec le nom du pape Léon X ; sur ce cartel, sont assis deux anges, et prennent naissance deux bras de candélabre qui portent deux enfants, des clés croisées à la main, et s'appuyant sur l'écusson des Médicis. A la partie supérieure, un pot de fleurs d'où s'échappe, au milieu d'épis et de fruits, une tiare.

Au centre de la voûte, dans un rond azuré, quatre *Victoires ailées*. L'une, en blanc, tient la trompette de la Renommée ; la seconde, en robe rouge et manteau vert, agite un encensoir ; la troisième, en robe blanche et manteau jaune, porte une tiare ; et la quatrième, en vêtement jaune, tient, dans les mains, une pierre. Autour de ce motif central, les emblèmes des quatre Evangélistes, et de petites figurines en stuc, de couleurs diverses, parmi lesquelles on distingue, Jupiter, Saturne, Minerve, Mars, les Ménades, des Bacchantes, etc.

Les peintures de cette voûte ont été gravées par Piroli, Galestruzzi, Bettelini, Landon, etc. — Il existe une gravure de Montagnani, dans laquelle les figures du centre entourant *les Victoires*, sont remplacées par *les Heures*, de Raphaël. — Crowe et Cavalcaselle, s'appuyant sur cette gravure, ont supposé que c'est à cette place que Raphaël avait peint ses *Heures*, qui auraient disparu, lors d'une restauration, au commencement du xixe siècle. « Une telle affirmation n'a pas l'ombre d'un fondement. Elle est contredite par Vasari, Taja, Chattard, qui ne savent rien, ni de Raphaël, ni de ses *Heures*. La gravure de Montagnani reste donc une énigme, pour ne pas dire une mystification » (Le Père Ehrlé, p. 61). — « La division des surfaces peintes, la modération des ornements, si essentielle dans un plafond, la forme excellente du détail, donnent à cette salle un grand prix, même si l'on ignore que les figures des divinités planétaires sont de l'invention originale de Giovanni da Udine et de Pierino del Vaga. Les quatre *Victoires*, autour des armoiries pontificales, sont un des plus beaux triomphes de la décoration figurée. Rien n'est plus instructif pourtant que de les comparer aux œuvres exécutées par ces mêmes maîtres, quelques mois auparavant dans les Loges, et spécialement dans la villa Madame. Raphaël n'y a pas donné un coup de pinceau, mais il vivait encore, et c'était assez pour élever ses disciples jusqu'à sa hauteur » (Burck., 190).

Salle II dite Salle des Mystères ou de la vie de la Vierge et du Christ.

Cette salle qui, en réalité, est la première des appartements, la salle des Pontifes servant d'antichambre, a été construite sous la chambre d'Héliodore. Elle mesure 8 m. 50 sur 10 m. 45 et est éclairée par une fenêtre donnant sur la cour du Belvédère. Elle est surmontée d'un plafond, richement orné et divisé par un arc dont les voussures, reposant sur la corniche, forment six lunettes qui renferment des fresques, œuvres de :

Pinturicchio (Bernardino di **Betto** dit **Il**)

et de ses élèves dont les sujets ont trait aux scènes du Nouveau Testament.

« Quand on compare les fresques de cette salle avec celles des salles suivantes, et qu'entrant dans cette chambre, avec une impression toute fraîche des travaux de la propre main de Pinturicchio qu'on y a admirés, on y établit un parallèle entre ces œuvres et les expositions bibliques qu'on rencontre ici, les différences ne peuvent nous échapper. Au premier moment peut-être, une certaine analogie, un air de famille peut tromper ; mais un œil tant soit peu exercé reconnaît aisément le travail de tout un groupe d'élèves dirigés et corrigés par le maître ombrien. En effet, si l'on peut reporter à Pinturicchio le mérite d'avoir imaginé la décoration de la salle des Mystères, on est certain, par contre, qu'il confia à des élèves, malheureusement inconnus aujourd'hui, l'exécution des détails. Les ornements du plafond, par exemple, répètent avec régularité un seul et même motif ; l'esquisse d'un seul couple de tau-

reaux a pu suffire à l'exécution totale, et un seul modèle des arabesques indiquait suffisamment la tâche à faire. Cette pauvreté d'imagination est pourtant habilement masquée par un éclat si brillant que l'œil ne peut se rassasier de cette magnificence scintillante, et toute critique doit se taire. » (Voir SCHMARZOW et STEINMANN.) Si donc le plan général peut être attribué à Pinturicchio, si la figure d'Alexandre VI, dans *la Résurrection* et celle du personnage en rouge dans *l'Assomption* sont entièrement de sa main, l'exécution des peintures murales a été confiée à plusieurs élèves, dont la technique différente se reconnaît dans chaque composition et dont les tendances lombardes, florentines et siennoises ont été exactement relevées par SCHMARZOW. — « On ne ressent pas, à la vue de ces fresques, une poignante émotion; les figures sont empreintes de cette paix et de cette dévotion première telle que la comprenait l'Église primitive. Quel contraste entre cette simplicité et l'esprit plus scientifique et plus ambitieux de la Sixtine! » (E. M. PHILIPS, *Pintur.*, 60).

Sur la paroi en face la fenêtre :

I. — *L'Annonciation.*

Dans une cour dallée, à droite, la Vierge est agenouillée, en robe rouge et manteau bleu; sur son épaule gauche, brille une étoile; sa main droite est posée sur sa poitrine; de sa main gauche, elle tient un livre; à gauche, l'Ange, en robe rouge à manches jaunes, un genou en terre, de la main gauche, tient un lis, et, de la droite, bénit; au fond, un motif architectural à trois ouvertures cintrées; dans celle du milieu, apparaît l'Éternel, dans une gloire, qui envoie, vers la Vierge, le Saint-Esprit. Fond de paysage, avec la ville de Nazareth à l'horizon.

A rapprocher de *l'Annonciation*, dans l'église de Sainte Marie Majeure, à Spello, dont l'ange est identique et où la Vierge est debout. — « Ici, la composition a quelque chose de gothique; cela se remarque surtout dans les vêtements de l'ange et dans les plis du manteau de la Vierge posé en éventail, comme chez Fra Filippo » (SCHMARZOW, *Pintur.*, 51).

II. — *La Nativité.*

Au milieu, l'Enfant Jésus, couché sur un morceau d'étoffe, est adoré par la Vierge et saint Joseph, devant lequel sont posés une gourde et un bissac; au second plan, deux anges en prière, et le bœuf et l'âne dans l'étable contre laquelle sont accoudés deux bergers; au-dessus du toit en chaume, une ronde de trois anges qui déroulent une banderole; et, au ciel, un ange en prière vers lequel un berger porte ses regards. Fond de paysage, avec la ville de Bethléem.

Comparer avec le même sujet traité par Pinturicchio à Santa Maria del Popolo, p. 188, avec quelques variantes. — « La composition de ce tableau rappelle bien la façon de procéder de Pinturicchio, mais l'exécution en a certainement été faite par plusieurs mains différentes. La Madone et l'Enfant sont ombriens et ressemblent aux personnages principaux de *l'Annonciation*; Joseph, au contraire, les anges agenouillés, ainsi que le bœuf et l'âne, et surtout les anges sur le toit, appartiennent à un élève qui

n'a rien de la technique de son maître. Les têtes, les plis des vêtements des anges et le berger regardant en l'air, nous montrent plutôt un élève de l'école de Botticelli travaillant d'après la formule modifiée de Piero di Cosimo, formule qu'on remarque dans certains morceaux entre Empoli, Lucques et Pise, et qui a même pénétré jusqu'à Sienne » (Schmarzow, p. 52).

Entre ces deux lunettes, dans un rond circonscrit dans un triangle porté par trois anges : l'*Écusson des Borgia*, sur fond mi-vert et mi-rouge, partie d'or à un bœuf paissant, au premier; fascé d'or et d'azur au second, surmonté de la tiare et des clés. Le cadre est en stuc très ornementé.

Paroi, à droite de la fenêtre :

I. — *L'Adoration des Mages.*

A gauche, devant l'étable, bâtiment en ruines, avec pilastre très ornementé, saint Joseph, debout, appuyé sur un bâton, et la Vierge, assise, tenant, sur ses genoux, le petit Jésus qui bénit un des rois Mages agenouillé, vieillard, à longue barbe blanche, en robe de brocart d'or, sa couronne à ses pieds; au milieu, les deux autres rois, jeunes gens coiffés de la couronne; l'un, au premier plan, agenouillé, présentant un vase d'or, drapé dans un manteau rouge; l'autre, au second plan, debout, un brûle-parfum à la main, vêtu d'une robe rose et d'un manteau noir à doublure jaune; la droite du tableau est occupée par l'escorte composée de vieillards, les uns nu-tête, les autres coiffés de turban, et de pages dont l'un tient un cheval par la bride; au second plan, deux autres chevaux et deux autres pages; au fond, dans la campagne, des cavaliers et des piétons, des rochers et, sur une colline, un château-fort. Au ciel, deux anges, les mains jointes.

Il faut remarquer que, dans cette fresque, le roi d'Éthiopie n'est pas représenté. — De la main d'un élève. — « La figure la plus expressive est celle de l'Enfant; des trois mages, deux contemplent Jésus, le troisième, avec une pose théâtrale, regarde dans une autre direction, détruisant ainsi, en grande partie, l'unité d'action qui devrait dominer la scène » (Le P. Ehrlé, p. 62). — « Ici, on retrouve, non plus l'arrangement ombrien, mais bien plutôt la minutie des maîtres de la Haute-Italie du xve siècle. Le côté gauche du fond se rapproche, dans l'exécution, du tableau de *l'Annonciation*, tandis que le style des arcades dont les arcs s'élèvent sans lien, au-dessus des piliers, rappelle la construction en briques des Lombards » (Schmarzow, p. 53).

II. — *La Résurrection.*

Au milieu, le Christ, portant le labarum, s'élève dans les airs, au milieu d'une mandorla qu'entourent des chérubins; du corps du

Cliché Andrieu. Typogravure Jean Malvaux.

PINTURICCHIO (BERNARDINO DI BETTO dit IL).

La Résurrection.

Sauveur, jaillissent des flammes; au pied du tombeau ouvert, trois soldats, l'un, endormi, et les deux autres, à droite, pénétrés d'effroi, l'un appuyé sur une lance, l'autre le bras gauche porté en avant. Au second plan, un quatrième soldat, dont on ne voit que la tête levée vers l'apparition; à gauche, agenouillé, les mains jointes, le pape Alexandre VI, la tiare à ses pieds. Auprès du tombeau, sont plantés des arbres symboliques; à droite, un olivier, l'arbre de la paix, à gauche, un cyprès, l'arbre de la douleur; au fond, à droite, devant un rocher, une mère, portant dans ses bras un nouveau-né, et donnant la main à un petit enfant; au milieu, une troupe de soldats; à gauche, Jérusalem.

« Cette fresque est la plus belle de toute la série. Le maître y a peint ses figures au milieu d'un paysage ombré de boutons d'or, exécuté par un de ses élèves. Comment ne pas reconnaître immédiatement la différence entre les gauches poupées articulées de ce dernier et les figures vivantes de Pinturicchio? On remarque, en outre, que le maître peignait sa fresque sur le mur humide, tandis que son élève gravait le dessin dans le mur et peignait *al secco*, sur le mur sec. Digne, sa haute taille enveloppée dans une chape aux plis nombreux, constellée de pierres précieuses et de broderies d'or, Alexandre est agenouillé, tête nue, devant le Ressuscité, la tiare ornée de perles, qu'entourent trois cercles d'or, à ses pieds. Pas un muscle ne bouge dans ce profil nettement découpé, au nez aquilin proéminent, avec son double menton et le froid et clair regard de son œil levé. Dans les traits nettement accentués, nous lisons une grande prudence et une grande volonté et aussi une tendance à la sensualité. La vision ne semble pas avoir trop effrayé les trois jeunes gens qui veillent sur le tombeau; le premier continue à sommeiller, le dernier, à droite, profère seul un léger cri d'effroi. Ce sont là des créations idéales, de même que la tête visible derrière le sarcophage et qui est inspirée de Melozzo da Forli. Le jeune soldat, au regard oblique, qui, un genou en terre, s'appuie sur une lourde hallebarde, est seul un portrait. Or, qui eût osé se faire peindre dans les appartements privés du pape, vis-à-vis de lui, sinon un de ses fils? César était né en 1475 et avait été créé cardinal en septembre 1493. Mais jamais il n'a aimé l'état ecclésiastique et il se plaisait plutôt à faire admirer aux Romains sa force et son courage chevaleresques que de se montrer à eux dans les vêtements sacrés d'un dignitaire de l'Église. Ce jeune homme de 18 ans environ ne peut donc être que lui; d'ailleurs son pourpoint rouge parsemé de boutons d'or et ses hauts-de-chausses bleus portent les couleurs des Borgia » (Steinmann, *Pintur.*, p. 55). — Il est peu probable que ce personnage, comme d'ailleurs les deux autres soldats, soit de la main de Pinturicchio. Comme le fait remarquer Schmarzow, le maître s'est contenté de peindre le pape, et s'est peu occupé du reste du tableau. « Les gardiens montrent la technique de l'élève habile qui a peint le mythe d'Osiris sur le plafond de la salle suivante. Le Christ lui-même a été négligé par Pinturicchio; il a été exécuté d'après un projet du maître, celui qui a servi aussi à l'exécution de ce Christ si grêle, à la partie supérieure du tableau de l'autel, dans la chapelle Bufalini, à l'église d'Araceli (Voir page 284), mais déjà le type de la tête n'a plus rien d'ombrien. Les lourds plis du manteau doublé de bleu, et les parties nues montrent clairement la collaboration d'un élève étranger. Les traits du visage de ce Sauveur, les cheveux et la barbe d'un blond jaune, la carnation rose tendre et le mouvement du manteau qui, gonflé comme une voile, tombe en longs plis parallèles se gonflant de nouveau près du bord, indiquent l'origine lombarde. »

Paroi, à gauche de la fenêtre

I. — *L'Assomption.*

Au-dessus du tombeau rempli de fleurs variées, de lis, de roses et de violettes, la Vierge s'élève, dans une mandorla, les mains jointes, les yeux tournés à gauche, vers saint Thomas, agenouillé, en robe bleue et manteau rouge, tenant, sur ses bras, la ceinture qu'elle lui a confiée; à droite, également agenouillé, en robe rouge, un personnage qu'on suppose être un Borgia. Autour de la mère du Sauveur que couronnent deux anges, des chérubins et quatre anges musiciens.

A rapprocher de la fresque représentant le même sujet à Santa Maria del Popolo. (Voir p. 188). — « *L'Assomption* est ombrienne dans sa conception comme dans son exécution et est conforme au travail de Pinturicchio; le portrait du cardinal est certainement fait de sa main et se trouve être la meilleure œuvre de cette salle. Les autres figures dénotent un élève très habile se rapprochant plus du Pérugin que du maître qui le guidait, et cela spécialement dans saint Thomas et dans les anges à droite » (Schmarzow, p. 33). — Quant au prélat agenouillé, en prière, les auteurs ne sont pas d'accord pour donner son nom. « Assurément il s'agit d'un personnage d'importance, comme en fait foi la place bien honorable qui lui est donnée; cependant on ne saurait penser à quelqu'un des cardinaux neveux, le portrait représentant un homme dont l'âge diffère peu de celui d'Alexandre VI. Resterait donc le cardinal François Borgia, le seul à qui conviennent ces différentes données. Quand Pinturicchio commença ses travaux dans les appartements Borgia, le prélat était simple camérier; il devint plus tard trésorier général, puis évêque de Téano. » Cette conjecture du Père Ehrlé est également celle de Schmarzow et de Steinmann. L'opinion de Volpini, qui veut voir ici le portrait de César Borgia n'est pas acceptable. — « En tous cas cette figure si grandiose, si simple dans son attitude, d'une expression si intense, d'un dessin si fin et d'un coloris si vigoureux, permet à Pinturicchio de réclamer le titre de grand peintre, bien que l'art dont elle relève soit plus empirique que scientifique » (E. M. Philips, 73).

II. — *La Descente du Saint-Esprit.*

La Descente du Saint-Esprit est composée contrairement à la tradition. Ici, en effet, la scène se passe dans la campagne, et le peintre n'a pas introduit, sur cette fresque, les langues de feu qui, dans les diverses reproductions de cet épisode, tombent du ciel sur les assistants. Au milieu, est agenouillée la Vierge, les mains jointes; autour d'elle sont réunis les apôtres : cinq, à droite, debout et saint Pierre agenouillé; cinq, à gauche debout, et saint Jacques Mineur agenouillé; au ciel, le Saint-Esprit entouré de chérubins, au milieu de rayons flamboyants. Fond de paysage avec une ville à l'horizon.

« Le côté gauche et quelques personnages à droite sont tout à fait lombards, tandis que certains détails rappellent de nouveau l'élève de Sienne travaillant d'après la manière de Bernardino Fungai et de Giacomo Pacchiarotto » (Schmarzow, p. 54).

Au-dessus de la fenêtre :

L'Ascension.

Au ciel, dans une mandorla, le Christ bénissant; de chaque côté, est agenouillé un ange, en adoration et volent des chérubins. Sur la terre, à gauche, la Vierge et un apôtre agenouillés et quatre apôtres debout; à droite, un apôtre agenouillé, et six apôtres debout; fond de paysage. A l'horizon, deux villes, Bethléem et Jérusalem.

Œuvre d'élève. — « Pour la pose, sinon pour le vêtement, le Sauveur ressemble à la figure de *la Résurrection*. Le fond est formé par le paysage ordinaire augmenté d'un vaste lac, expédient heureux qui, rompant la monotonie, permet de combler un vide par trop grand. » (P. Ehrlé, p. 62). — « Le goût lombard, et en particulier le goût milanais, se retrouve ici très prononcé » (Schmarzow, p. 54).

Peintures de la voûte :

Le plafond est divisé en deux par un arc au centre duquel est sculpté, en stuc, l'écusson d'Alexandre VI, et qu'entourent sept petits carrés contenant, alternativement, sur fond de couleur différente, le bœuf et la couronne, emblèmes des Borgia.

Chaque partie du plafond contient, dans quatre triangles courbes, une figure de prophète, vu à mi-corps, enfermé dans un rond autour duquel des petites figurines rappellent encore les emblèmes des Borgia. Ces prophètes dont le nom est inscrit sur le cadre portent à la main une banderole déroulée sur laquelle se lit une prédiction se rapportant à la fresque placée dans la lunette correspondante.

Au-dessus de l'Annonciation : *Malachias*,

et le verset : Ecce ego mittam angelum meum.

Au-dessus de l'Adoration des Mages : *Le roi David*,

et le verset : Adorabunt eum omnes reges terræ.

Au-dessus de la Nativité : *Isaïe*,

et le verset : Cognovit bos possessorem sum.

Au-dessus de l'Assomption de la Vierge : *Salomon*,

et le verset : Quasi cedrus exaltata sum in Libano.

Au-dessus de la Nativité : *Jérémie*,

et le verset : Ecce parvulum dedi te in gentibus.

Au-dessus de la Résurrection : *Sophonias*,

et le verset : Expectate in die resurrectionis meæ.

Au-dessus de l'Ascension : *Michée*,

et le verset : ASCENDET PANDENS ITER ANTE EOS.

Au-dessus de la Descente du Saint-Esprit : *Joel*,

et le verset : EFFUNDAM DE SPIRITU MEO SUPER OMNEM CARNEM.

D'après SCHMARZOW et le Père EHRLÉ, l'exécution de ces figures rappelle le style archaïque dont nous retrouverons des traces dans les salles cinquième et sixième. Les prophètes, dans la croisière, près de la fenêtre, de la main d'un artiste siennois seraient de Bernardino Fungai, les autres, plus ombriens, auraient été peints par un élève de Fiorenzo di Lorenzo.

Salle III dite de la vie des Saints.

Cette salle, la troisième des appartements, située sous la chambre de la Signature, mesure 8 m. 43, sur 10 m. 39, et est éclairée par une fenêtre qui donne sur la cour du Belvédère. La voûte est partagée en deux par un arc qui repose sur deux pilastres. Les espaces entre la voûte et la corniche se composent de six lunettes, une au-dessus de la fenêtre, une au fond, et deux de chaque côté.

« Si les peintures du plafond, qui ressortent d'une manière très brillante sur fond bleu, ont trait à la famille du pape, on chercherait en vain dans les magnifiques fresques des lunettes, des rapports intimes entre elles et on ne trouve pas l'idée qui a pu diriger l'artiste dans le choix de ces sujets. Quelques scènes tirées de *La Vie des Saints*, s'y rencontrent pêle-mêle avec des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament; sainte Catherine et saint Sébastien peuvent être comptés, il est vrai, parmi les plus illustres martyrs romains, mais l'on ne saura que difficilement aujourd'hui la raison de la préférence accordée à *Sainte Barbe*, *Saint Antoine*, *Saint Paul Ermite*, à *la Visitation de la Vierge*, et surtout à *Sainte Suzanne* » (STEINMANN, p. 59).

Paroi du fond :

La Dispute de sainte Catherine.

Dans un paysage, à gauche, la sainte, en robe rouge, brodée d'or, et manteau bleu qui a glissé de son épaule gauche, la couronne royale posée sur sa chevelure blonde qui tombe, en boucles, sur ses épaules, est tournée à gauche vers l'empereur, auquel elle explique les mystères de la foi, et compte, avec ses doigts, les personnages de la Trinité. Assis

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

PINTURICCHIO (BERNARDINO DI BETTO dit IL).

Interieur de la Salle de la Vie des Saints.

Sainte Catherine devant l'Empereur. (Détail).

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

PINTURICCHIO (BERNARDINO DI BETTO dit IL).

sur un trône en marbre couvert d'ornements en relief, parmi lesquels on distingue, sur un fond doré, l'emblème des Borgia, l'empereur Maxence, la main droite tenant le sceptre, appuyée sur le bras du trône, la main gauche posée sur son genou, prête une oreille attentive aux arguments de la jeune princesse. Autour de l'empereur, sont réunis les assistants, parmi lesquels il faut remarquer, au premier plan, un Grec, qui passe pour être André Paléologue, ancien tyran de Morée, coiffé d'un bonnet rouge bordé d'un liseré bleu, drapé dans un manteau rose entr'ouvert sur une tunique à fleurs, la main sur la garde de son épée; près de lui, deux enfants entrelacés paraissant se disputer un livre; et, au second plan, deux Italiens, l'un, déjà d'un certain âge, une chaîne d'or autour du cou, tenant, de la main gauche, une équerre, la main droite sur la hanche, l'autre, plus jeune, dont on ne voit que le buste, qui, d'après M. Steinmann, seraient l'architecte des appartements Borgia, dont le nom n'est pas parvenu jusqu'à nous, et Pinturicchio lui-même. Les courtisans ne semblent pas s'intéresser vivement à la discussion, et leurs regards, au lieu de s'arrêter sur la sainte, sont tournés vers le spectateur. Au pied du trône, un page, portant une épée levée, et un jeune Turc, les mains passées dans sa ceinture, en robe blanche, à fleurs, et manteau jaune, coiffé d'un turban, considéré généralement comme étant le prince Djem, frère aîné du sultan Bajazet; derrière lui, un vieillard, à longue barbe blanche, coiffé d'un bonnet pointu sur lequel est attachée une médaille, regarde avec émotion l'empereur. Le milieu de la fresque est occupé par un philosophe, en robe grise et manteau jaune, coiffé d'un bonnet rouge, de profil tourné vers la gauche, qui indique, du doigt, un passage dans un volume que lui présente un page agenouillé; au second plan, devant un arc triomphal, dans lequel on reconnaît l'arc de Constantin, surmonté d'un bœuf, entre quatre candélabres, et sur l'architrave duquel on lit les mots : PACIS CULTORI, deux vieillards, l'un en rouge, l'autre en blanc, discutant ensemble. A droite, deux pages marchent en tête de la foule des assistants, dont les uns sont plongés dans la lecture et les autres écoutent la discussion ou regardent le spectateur; à l'extrémité de la fresque, deux soldats, armés de hallebarde, des chiens et trois cavaliers dont l'un, au premier plan, monté sur un cheval blanc, est revêtu d'un costume oriental.

« Nulle part on ne saurait étudier le style et les procédés de Pinturicchio aussi bien que dans ce chef-d'œuvre dont les brillantes couleurs ont conservé encore aujourd'hui tout leur éclat. La scène qui représente, avec une magnificence de couleurs merveilleuse, un tableau de mœurs, comme jamais la Renaissance n'en a créé de plus beau, se passe, en pleine nature, dans une prairie fleurie. Si même Pinturicchio a pu confier à un élève l'exécution de certaines parties de l'arrière-plan, le choix du lieu de la scène, que nous imaginerions plutôt dans une salle, atteste l'amour ardent de Pintu-

ricchio pour la nature. Il a même représenté, à l'horizon, le soleil sous forme d'un disque d'or, sans se préoccuper cependant des rayons et des ombres. Il s'est plongé dans la vie intime des oiseaux en posant un nid au milieu des branches menues d'un arbre vers lequel volent le père et la mère apportant la nourriture au petit qui ouvre le bec » (Steinmann, p. 66). — Mais dans cet immense espace, l'artiste n'a pas su placer une composition traitée aussi heureusement que le cadre qui la renferme. « Le principe de la composition, dit avec raison Schmarzow, est le groupement des personnages dans un espace donné ; or, ici, les personnages principaux n'ont pas plus de valeur que les simples spectateurs. Catherine et ses juges ont été refoulés de côté sans que, pour cela, l'axe du tableau s'en trouvât déplacé. Nos regards sont autant attirés par la vue des cavaliers que par celle de la figure près du trône, car ils sont plus intéressants que l'action principale. La sainte est frêle et grêle, un peu gauche dans ses mouvements. Le savant et le page sont plus animés, mais n'ont aucun rapport avec la scène principale ; les conseillers de l'empereur sont faits d'après nature ; on y remarque même quelques têtes remarquables, mais on s'est donné tant de mal pour les rendre ressemblants qu'on a oublié de leur faire prendre part à l'action. La richesse des costumes montre bien quelle a été l'idée du maître : il a sacrifié l'intérêt psychologique, l'âme de l'action, au profit d'une peinture qui devait flatter les courtisans et en particulier, le prince turc Djem, qui avait apporté à la cour papale les habitudes et les modes de son pays. C'est toujours le même Pinturicchio que nous avons admiré dans les scènes historiques de la chapelle Buffalini, mais à une période plus avancée de son développement. L'arrangement des vêtements cependant est toujours un peu lourd et défiguré par des paquets de gros plis qui n'ont pas leur raison d'être » (Schmarzow, p. 39 et 40).

Quant aux personnages représentés dans cette fresque et auxquels on a voulu donner des noms, il est certain que les critiques n'ont pu se mettre d'accord sur la plupart des portraits. Suivant les uns, la sainte serait Lucrèce Borgia ; César, frère de Lucrèce, aurait servi de modèle pour l'Empereur, et le cavalier vêtu à la mode orientale serait Jean Borgia. Comme le fait remarquer le Père Ehrlé, p. 69, l'histoire oppose un démenti manifeste à ces trois suppositions. En effet, à l'époque où Pinturicchio peignait sa fresque, Lucrèce pouvait avoir de 13 à 14 ans, César 17 ou 18 et Jean 19 ou 20 ans. Avec plus de vraisemblance on a cru reconnaître les deux personnages principaux qui se tiennent debout aux côtés de l'empereur : celui au premier plan, serait André Paléologue, fils de Thomas, surnommé le tyran de Morée, qui, chassé de ses États, en 1461, s'était réfugié avec ses trois enfants à Rome. A l'appui de cette conjecture, on cite un très beau dessin que possède l'Institut Stœdel, à Francfort, représentant certainement le même personnage, dans une pose un peu différente, et qui est catalogué comme le portrait d'André Paléologue par Gentile Bellini. Nous renvoyons nos lecteurs à l'intéressant travail publié par M. Venturi dans l'*Arte* (1898, p. 33 et sq.) et dans lequel il attribue ce dessin, ainsi que les deux autres dont nous allons parler ci-dessous, à Pinturicchio lui-même. Sous les traits de l'autre personnage, au second plan, l'artiste aurait voulu représenter le prince Djem, frère du sultan Bajazet, réfugié à Rhodes en 1482, et appelé par le pape Innocent à Rome, en 1489, que Pinturicchio d'ailleurs représenta plus tard dans une de ses fresques de la Libreria, à Sienne. Le Louvre possède, dans sa collection sans nom d'artiste, un dessin qui semble être une étude pour ce portrait, attribué par M. Venturi à Pinturicchio. Cependant plusieurs critiques, parmi lesquels M. Steinmann, donnent le nom du prince Djem au cavalier qui se présente, monté sur un cheval blanc, à droite de la fresque. « Si on lit les nombreux récits qui parlent du prince Djem, car il avait fait à Rome si grande sensation que les chroniques parlaient toutes de lui et que l'on commençait à s'habiller à la turque dans la capitale de la chrétienté, on trouve que leurs détails se rapportent plutôt au noble cavalier qui est dans le coin à droite et qui semble revenir justement avec chiens et valets d'une chasse joyeuse ; il s'est arrêté plein de surprise, lorsqu'il a

Cliché Anderson. Typ. [illegible]

PINTURICCHIO (BERNARDINO DI BETTO dit IL).

Visite de Saint Antoine abbé à Saint Paul ermite.

vu cette grave assemblée. Cette chasse est un épisode bizarre dans *la Dispute de sainte Catherine* et il est clair que ce n'est que pour être agréable à cet hôte étrange, qu'on l'introduisit dans ce tableau sacré. Sa taille élevée et majestueuse, son nez aquilin et ses yeux petits et aigus sont bien en rapport avec la description que donnent les auteurs de ce prince oriental. »

Paroi à droite de la fenêtre :

I. — *Visite de saint Antoine, abbé, à saint Paul, ermite.*

Au premier plan, les deux vieillards, assis, rompent ensemble le pain que vient de leur apporter un corbeau qui s'envole à tire d'ailes; à gauche, derrière saint Antoine, vêtu d'une robe blanche et d'un manteau noir, s'avancent trois diablesses, en riches atours, coiffés de conques marines sur lesquelles se dressent des cornes, ayant comme pieds des serres d'oiseaux de proie, et munies d'ailes de chauve-souris : deux d'entre elles, vêtues, l'une d'une robe bleue, l'autre d'une robe rouge à manches vertes, conversent ensemble; la troisième, en robe bleue et manteau jaune, marche au second plan; elles sont là pour rappeler les tentations que le saint eut si souvent à subir. A droite, derrière saint Paul, couvert d'une tunique en jonc qu'il a tissée lui-même, appuyant, de sa main gauche, un livre sur son genou, deux moines, en manteau blanc, l'un, portant une longue barbe, l'air inspiré, un bâton à la main, l'autre, imberbe, plongé dans la lecture; au fond, une fontaine jaillit devant l'habitation de l'ermite, figurée par un amas de rochers percés à jour, au sommet desquels est fichée horizontalement une branche d'arbre portant une cloche. A l'horizon, paysage montagneux et boisé.

« C'est bien la manière de peindre de Pinturicchio que nous retrouvons ici, tant dans les personnages principaux que chez les femmes tentatrices qui les accompagnent et qui ont quelque ressemblance dans leur type, leurs couleurs et leurs vêtements flottants, avec ses autres peintures de femme. Paul l'Ermite a des traits de famille avec ceux de saint François dans la chapelle Buffalini ; il est maigre et efflanqué ; ses compagnons présentent des réminiscences de Signorelli, surtout dans le raccourcissement de la tête et les plis du manteau, mais tout le dessin est plus embarrassé, moins hardi » (Schmarzow, p. 43). — « Peut-être cette visite de saint Antoine dans la Thébaïde indique-t-elle le commencement de l'œuvre de Pinturicchio. Du moins, n'a-t-il consacré autant de temps à aucune de ses autres fresques, montrant ce qu'il pouvait faire quand il voulait. Son imagination a transformé le désert en un paradis que le printemps pare de mille fleurs; de jeunes arbres poussent au-dessus des rochers élevés sous lesquels habitent l'ermite, des herbes, un tendre feuillage sortent de toutes leurs fissures. Rien ne vient troubler l'unité de cette charmante composition, et tout, dans ce tableau, même le paysage de fond, a été exécuté par Pinturicchio avec le plus grand soin. Nous ne savons, en vérité, ce qui nous plaît le plus, de cette représentation de la nature si profondément sentie, ou encore de la peinture minutieuse des caractères des différents personnages, du maigre Paul par exemple dans sa tunique qu'il a confectionnée lui-même, et de saint Antoine, gras, dans l'ample habit de son ordre » (Steinmann, p. 59).

II. — *La Visitation.*

Au milieu, sainte Elisabeth, en robe bleue et manteau rose, un capuchon blanc sur la tête, pose la main gauche sur l'épaule de la Vierge. Celle-ci, en robe rose et manteau bleu, tend la main droite à son amie et baisse les yeux avec émotion; à gauche, saint Joseph, en robe verte et manteau jaune, une gourde à la ceinture, s'appuie, de ses deux mains, sur un bâton noueux; derrière lui, s'avancent un petit enfant tenant, dans ses mains, une colombe, une jeune fille, en robe azurée, soutenant, de sa main gauche, une corbeille de fruits sur sa tête, et cinq assistants en costumes italiens. La droite et le fond de la fresque sont occupés par un édifice sous lequel court un portique dont les arcades sont soutenues par des pilastres richement ornementés et qui portent, à leurs angles, des médaillons avec des cavaliers; au milieu, du haut d'un balcon, deux femmes assistent à l'entrevue de la Vierge; à droite, au premier plan, un petit garçon s'amuse à dresser un chien, deux jeunes filles sont occupées, l'une à filer, l'autre à coudre et une vieille femme tient à la main un dévidoir; au second plan, Zacharie, debout, plongé dans la lecture, et trois servantes dont l'une porte une quenouille. Au fond, dans un paysage qu'arrose un cours d'eau, la Fuite en Égypte.

« Les personnages principaux sont bien de Pinturicchio, mais les groupes de droite et de gauche, quoique ressemblant beaucoup dans leur dessin, à la manière de faire du maître, laissent deviner la main d'un élève » (Schmarzow, p. 42). — « La visite de Marie chez Élisabeth, qui devrait se trouver dans la salle où est peinte *l'Histoire de la Vierge* est représentée, ici, avec une grâce exquise, et conformément au ton simple et narratif de la légende. La composition n'est plus une; elle se décompose en détails ravissants. Mais quelle éloquence dans le regard interrogateur de la digne Élisabeth qui embrasse Marie sans oser toutefois la serrer sur sa poitrine! Quelle chasteté! Quelle délicatesse dans l'aveu de la Vierge, aveu indiqué par l'humilité de la figure et les yeux timidement baissés! » (Steinmann, p. 60).

Paroi, à gauche de la fenêtre :

I. — *Martyre de sainte Barbe.*

Au second plan, au milieu, la tour que Dioscure, père de sainte Barbe, avait élevée pour y enfermer sa fille, après son baptême. Cette tour est percée d'une porte et des trois fenêtres que sainte Barbe avait fait ouvrir en souvenir des trois personnes de la Trinité. A gauche, on aperçoit la fente miraculeuse par laquelle s'était évadée la jeune fille. Celle-ci, en robe rose à manches bleues, sa chevelure flottant sur ses épaules, rend grâce au ciel de sa délivrance; à droite, Dioscure, en robe rouge et manteau bleu, un cimeterre à la main et suivi de deux

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

PINTURICCHIO (BERNARDINO DI BETTO dit IL).

Histoire de la chaste Suzanne.

soldats, s'élance à la poursuite de sa fille; au fond, à droite, Dioscure demande à un berger le chemin qu'à suivi la fugitive. En peignant en blanc ce berger, le peintre a voulu rappeler qu'il fut puni de sa délation et métamorphosé en une colonne de marbre. A gauche, sainte Barbe rencontre sainte Julienne qui subit le martyre peu de temps après elle.

« Les figures mouvementées trahissent, ici, les souvenirs de Fiorenzo di Lorenzo » (Schmarzow, p. 41). — « Bien que la sainte Barbe avec ses cheveux d'or dénoués et le regard reconnaissant de ses yeux clairs et enfantins, soit un des plus exquis portraits de femme qu'ait créés le pinceau de Pinturicchio, la sécheresse du sujet n'a pas favorisé, dans cette fresque, son talent plastique et il nous est impossible d'éprouver l'intérêt le plus minime pour la sainte persécutée. La physionomie placide des deux guerriers révèle l'incapacité du peintre à exprimer les passions » (Steinmann, p. 46).

II. — *Histoire de la chaste Suzanne.*

Dans un verdoyant jardin qu'enclôt une haie de roses, sont réunis différents animaux, des cerfs, des biches, des lapins; un singe est retenu au sol par une chaîne d'or; au milieu s'élève une superbe fontaine, sur la vasque supérieure de laquelle sont assis deux génies en stuc, reproduction, suivant les uns, de la fontaine de Verrocchio dans la cour du Vieux Palais, à Florence, suivant les autres, de la fontaine qui s'élevait sur la place Saint-Pierre à Rome, et fut détruite sous Innocent VIII. Au premier plan, la chaste Suzanne, en chemisette blanche et robe bleue, est saisie par les deux vieillards qui ont jeté à ses pieds une bourse; au fond, dans un paysage rocailleux et boisé; à droite, la sainte est amenée devant ses juges; le prophète Daniel, monté sur un cheval blanc, vient plaider en sa faveur. A gauche, les vieillards, liés à deux arbres, sont lapidés.

Suivant certains auteurs, il faudrait voir, dans cette composition, non l'histoire de la chaste Suzanne, mais le martyre de sainte Julienne, la compagne de sainte Barbe. Cette hypothèse est assez plausible, bien que les critiques modernes ne l'aient pas acceptée. — « Les têtes sont bien de la main de Pinturicchio; mais les vêtements de Suzanne, si transparents et si légers, rappellent un peintre qu'on ne s'attendrait certainement pas à trouver ici, Le Sodoma; et quoique nous nous trouvions, ici, en face d'un anachronisme tout à fait déroutant, il nous faut cependant nommer ce peintre pour caractériser la main étrangère qui a travaillé à ce tableau. Les animaux que nous y rencontrons, et que nous ne voyons jamais chez Pinturicchio, sont aussi une fantaisie favorite de Gianantonio Bazzi » (Schmarzow, p. 41). — « Si l'on considère ce tableau de la chaste Suzanne par rapport aux mœurs dissolues de l'époque, on comprend pourquoi, malgré tout, les artistes ont créé des œuvres aussi belles. L'art était occupé surtout dans les églises : il servait l'idéal de l'humanité et ne fut pas atteint par les mœurs des nobles Mécènes dont il visitait parfois les palais. Chaste, naïf et inconscient, il se réjouissait sans doute de l'apparence brillante, mais il n'entendait rien à la corruption intérieure et il s'en retourna dans les paisibles chapelles aussi fier qu'il en était

sorti. Ainsi l'imagination de Pinturicchio habilla sainte Suzanne et la Tentation non moins naïve de saint Antoine d'un décor poétique, et nous en comprendrons davantage la valeur, si nous voulons nous rappeler comment de pareils sujets ont plus tard été traités » (Steinmann, p. 63).

Lunette, au-dessus de la fenêtre :

Martyre de saint Sébastien.

Au milieu, le saint, dépouillé de ses vêtements, est lié à une colonne, qui se dresse devant un pan de muraille en briques, percée d'une fenêtre contre laquelle est accoudé un vieillard. Le sang découle des plaies du martyr dont les yeux sont levés au ciel vers un ange qui s'approche, une couronne à la main. Sur les côtés, sont réunis les bourreaux. Trois d'entre eux à gauche; l'un, en costume italien, essuie la corde de son arc; le second, en costume antique, tire une flèche; et le troisième, un guerrier, la main sur la visière de son casque, regarde si son arme a bien atteint le but. A droite, trois autres archers et l'officier, accroupi sur le sol, en robe blanche, manteau jaune, coiffé d'un bonnet pointu, de couleur grenat, montre, du doigt, le condamné aux trois bourreaux dont l'un s'apprête à lancer une flèche; le second bande son arc, et le troisième, au second plan, lève les yeux au ciel. Au fond, à gauche, un cours d'eau serpentant dans une vallée; à droite, sur le mont Palatin, au milieu des bâtiments modernes que surmonte un campanile, les ruines d'un temple; au milieu, le Colisée, vers lequel se dirige une troupe de soldats et de cavaliers.

« Toute cette composition se distingue par une grande vivacité et par une parfaite unité d'action, mérite rare chez Pinturicchio; il nous a donné, dans ses tireurs et dans leur victime, une peinture de l'âme dont il a rarement retrouvé la vérité. Les formes incomplètement développées du saint Sébastien, à peine modelées d'ailleurs indiquent un corps jeune, ce qui fait paraître le martyr encore plus touchant. Le sang dégoutte lentement de ses plaies, sans que rien trahisse les douleurs. La tête auréolée, encadrée de boucles, est levée, un léger cri de douleur s'échappe de la bouche ouverte et les yeux attendent, avec une expression ineffable de désir de prière reconnaissante, l'ange qui descend rapidement du ciel pour parer de la couronne du martyr le soldat du Christ. Les tireurs impitoyables, sous le commandement d'un Turc, exécutent leur mission avec un zèle joyeux. Quelle expression vivante dans les yeux, quelle vigueur dans les mouvements! L'artiste avait dû assister à des scènes semblables pour pouvoir les rendre avec un tel réalisme; ce sont des réminiscences de fêtes d'arquebusiers dont il s'est naïvement servi pour le martyré de saint Sébastien » (Steinmann, p. 61). — « Ces archers, surout le second à gauche et le premier à droite, ont un caractère si péruginesque, que, mis à une autre place, on les aurait certainement pris pour le travail de son maître Pietro » (Schmarzow, p. 44). — « Les figures et les draperies, avec quelques modifications, semblent provenir du *Baptême du Christ*. Cependant depuis cette époque, le peintre a beaucoup appris; ses personnages sont plus fermement campés; ils sont mieux en équilibre et les membres ont plus d'élasticité » (E. M. Philips, p. 79).

— Au British Museum, un dessin représentant l'officier assis, à droite, les jambes croisées, attribué à Gentile Bellini et que M. Venturi classe parmi les œuvres de Pinturicchio aussi bien que les deux personnages turcs représentés dans *la Dispute de sainte Catherine*. Voir ci-dessus ; p. 98.

Au-dessus de la porte qui fait communiquer cette salle avec la salle précédente :

La Vierge et l'Enfant Jésus.

La Vierge, vue à mi-corps, de trois quarts tournée vers la droite, soutient, de la main gauche, l'Enfant Jésus debout sur un coussin et lisant dans un livre qu'elle lui présente de la main droite. Autour du groupe qu'enveloppe une auréole lumineuse, six têtes de chérubins.

Cette fresque, contenue dans un cadre rond en stuc, serait la reproduction d'un tableau exécuté par Pinturicchio pour le cardinal Rodrigue Borgia, autrefois dans la collégiale de Jativa, et conservé au musée de Valence. — Certains critiques ont cru retrouver dans cette fresque celle dont parle Vasari (III, 499), mais la description qu'il en donne ne se rapporte pas du tout à ce *tondo*. « Dans le palais, dit-il, il peignit, au-dessus de la porte d'une salle, Julie Farnèse, sous les traits de Notre Dame ; puis, dans le même tableau, la tête du pape Alexandre VI qui l'adore. » Or, ni dans le cadre, ni sur la muraille, ne s'aperçoit la tête du souverain pontife. Donc, ou le narrateur s'est trompé dans sa description, ou bien il fait allusion à une peinture de Pinturicchio qui aurait disparu.

PEINTURES DU PLAFOND.

Le plafond de la salle est partagé en deux parties par un arc disposé parallèlement à la fenêtre. Chacune des deux sections est subdivisée en quatre triangles, dont les côtés se réunissent au centre et forment une étoile renfermant les armes d'Alexandre VI.

« Les flatteries d'un poète de cour qui, dans un moment d'inspiration, avait réussi à affirmer, par un mythe ancien, l'origine divine du taureau des Borgia, servent ici de thème à tout une décoration glorifiant la famille du souverain pontife et sa haute mission sur la terre. C'est à cela qu'ont été employés les huit triangles sphériques des deux voûtes en arête et les cinq petites images octogones sur la grande courbe de la voûte. Le taureau des Borgia est le bœuf Apis des Égyptiens, et ce dernier une incarnation mystique de l'ancien Osiris et de sa femme Isis desquels date le commencement de la civilisation. Isis, de son côté, se trouve identifiée à la Io des Grecs qui, transformée en vache, était gardée par Argus et fut amenée jusqu'en Égypte. » Voir Schmarzow et Steinmann.

Pour l'intelligence des descriptions qui vont suivre, nous croyons devoir rappeler à nos lecteurs cette légende d'Isis et d'Osiris et nous ne pouvons mieux faire que de reproduire le passage consacré à cette

légende par M. Édouard Schuré, dans *Les Sanctuaires d'Orient* (p. 157 et sq).

« Si la doctrine d'Osiris remonte dans la nuit des temps, sa forme dramatisée date probablement de l'invasion des Hyksos. Quand les barbares d'Asie eurent soumis la terre d'Hermès, quand l'autonomie nationale fut menacée, les prêtres thébains répandirent dans le peuple cette légende qui enveloppait d'un voile protecteur, impénétrable pour l'étranger, l'arcane de la religion et l'espoir le plus sacré de la Patrie.

« Osiris, fils aîné du Ciel et de la Terre, régnait en Égypte avec sa sœur céleste Isis, devenue son épouse en ce monde. Ce dieu incarné dans un roi était sage et beau. Si profonde et si parfaite était leur union, qu'elle remplissait l'univers de joie. En parcourant les campagnes, ils enseignèrent aux hommes l'art de cultiver la terre et celui de l'écriture. Après avoir civilisé les gens de la terre de Kem, Osiris voulut instruire les barbares. Il partit pour l'Asie, laissant Isis régner en Égypte. Cependant Set-Typhon, le dieu de l'abîme et du feu, jaloux des gloires de son frère, guettait les heureux et méditait sa vengeance. Il avait pour femme Nephtys, la déesse des régions humides. Quand Osiris revint de l'expédition triomphale où il avait charmé les barbares par la musique, Typhon engagea sa femme à attirer Osiris dans un guet-apens. Nephtys déroba à Isis sa robe lumineuse et parfumée; enveloppée dans ses plis, elle prit l'apparence de sa sœur et attira Osiris dans sa couche, au bord du Nil. De cette union hybride, naquit Anubis, le gardien redoutable des ombres et le chef des fantômes élémentaires. Pendant qu'Osiris sommeillait, terrassé de volupté et de lassitude, Set-Typhon se jeta sur lui, le tua de son trident, mit son corps en pièces et en jeta les membres épars dans le fleuve. Des clameurs sauvages, mêlées à des lamentations, coururent le long du Nil et parvinrent jusqu'à Thèbes. Isis, éperdue, sortit de son palais couverte de cendres, vêtue de noir, en poussant des cris et des gémissements. Aussitôt, elle fit construire une barque et une arche pour chercher les fragments épars du corps d'Osiris, et, prenant le gouvernail, elle se laissa descendre sur le Nil. A mesure qu'elle en trouvait un, elle le plaçait dans l'arche. Lorsqu'elle découvrit la tête d'Osiris, échouée parmi les lotus, elle l'arrosa de ses larmes, le pressa sur son cœur, puis, la soulevant entre ses deux mains, la regarda longtemps.... Soudain, les yeux du dieu s'ouvrirent flamboyants et leur rayon pénétra jusqu'au cœur de la déesse. De ce rayon, elle conçut Horus, le libérateur.

« Sur ces entrefaites, Set-Typhon s'empara de Thèbes avec son armée et l'Égypte fut accablée de fléaux. Mais Horus, l'enfant merveilleux, grandissait dans la retraite d'Abydos, sous la surveillance de sa mère. Devenu adulte, il s'attacha de nouveaux partisans et sut même gagner

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

PINTURICCHIO (BERNARDINO DI BETTO dit IL).

Plafond de la Salle de la Vie des Saints.

Nephtys, la femme de son ennemi. Après de longues luttes, il défit l'armée de Set-Typhon. Blessé par sa lance, celui-ci tomba en son pouvoir. Isis accorda la vie au rebelle terrassé, disant, en sa suprême sagesse, que Typhon lui-même était nécessaire au monde, que si la terre porte le ciel, l'abîme porte la terre. Mais Horus, irrité de la clémence qui épargnait le meurtrier de son père, arracha le bandeau royal du front de sa mère. Hermès le remplaça par un casque. Alors Isis et Horus convoquèrent tous les dieux dans leur palais de Thèbes et firent apporter en leur présence l'arche qui renfermait tous les membres d'Osiris. Horus toucha l'arche de son sceptre royal et Isis de son lotus magique. Aussitôt Osiris, brisant le sarcophage, ressuscita à leurs yeux dans une splendeur immaculée et surnaturelle. Telle est la légende qui devint l'histoire sainte de l'Égypte et qui donna naissance chez les Grecs, par voie d'initiation, aux mystères orphiques et à ceux d'Éleusis. »

Au-dessus de la Visitation :

Osiris enseigne aux hommes à labourer la terre.

Assis dans un édicule d'une délicieuse architecture, monté sur deux pieds et terminé par un fronton orné du médaillon d'un empereur romain que surmonte une statue de Judith montrant la tête d'Holopherne, Osiris, en robe rouge et manteau bleu, est tourné à gauche vers un paysan qui conduit deux bœufs attelés à une charrue; à droite, un petit ange montre le dieu à cinq Egyptiens en prière. Aux pieds d'Osiris, sur un cartouche, on lit: SUSCEPTO REGNO DOCUIT EGIPTIACOS ARARE ET PRO DEO HABITUS.

Au-dessus du Martyre de saint Sébastien :

Osiris enseigne aux hommes à planter la vigne.

A droite, Osiris, suivi de trois dignitaires; à gauche, deux paysans, l'un plantant un ceps de vigne, l'autre apportant un faisceau d'échalas. Entre ces deux groupes, un candélabre en stuc doré.

Au-dessus de la Légende de la chaste Suzanne :

Osiris enseigne aux hommes à cultiver les pommiers.

Assis dans un édicule monté sur deux pieds et terminé par un fronton surmonté d'une statuette du roi David debout sur la tête de Goliath, Osiris est tourné de trois quarts à droite et regarde deux paysans dont l'un monte au tronc d'un pommier et dont l'autre en

secoue les branches. Au premier plan, des pommes dans une corbeille. A gauche, trois Egyptiens. Sur le socle du trône, on lit : LEGERE POMA AB ARBORIBUS DOCUIT.

Dans le dernier compartiment :

Mariage d'Isis et d'Osiris.

A droite, un prêtre, coiffé d'une mitre, unit les jeunes gens; aux côtés d'Isis, une servante; en avant, un petit enfant chevauchant un cygne; au milieu, un candélabre; à gauche, trois assistants, dont l'un vus de dos, à la jambe duquel s'accroche un enfant. Contre un arbre, une cuirasse et un bouclier.

Au-dessus de la Dispute de Sainte Catherine :

La mort d'Osiris.

A droite, Osiris est précipité à terre par trois soldats qui le percent de coups. Au second plan, Typhon, penché sur son ennemi, dont les armes sont éparses sur le sol. Au milieu, un candélabre; à gauche, un enfant emportant dans ses bras un petit chien et un vieillard auquel un esclave montre la scène de massacre.

Au-dessus de la Visite de saint Antoine à saint Paul :

Isis retrouve les membres épars de son époux.

A gauche, un vieillard, les mains jointes, contemple Isis qui porte la tête de son époux dont les membres épars gisent sur le sol; à droite, un personnage en riches atours (peut-être Anubis) et deux serviteurs. Au milieu, dans un petit temple que surmonte une statue d'un jeune homme appuyé sur un trident, une pyramide sur laquelle est représentée la mître du bœuf Apis. Sur le socle, on lit : UXOR EJUS MEMBRA DISCERPTA TANDEM INVENIT QUIBUS SEPULCRUM CONSTITUIT.

Dans le triangle contre l'arcade :

Apothéose d'Osiris.

A gauche, trois personnes en adoration : un vieillard agenouillé, les bras croisés sur la poitrine, un jeune homme, un genou en terre, les mains jointes, et, au second plan, une jeune femme debout, appuyée sur une sorte de lance, la main droite sur la poitrine. Ils sont tournés

tous trois vers le bœuf Apis qui s'avance, portant, entre ses cornes, une mitre, et, sur le corps, un tapis et des bandelettes enrichies de joyaux. Au milieu, un candélabre; à l'extrémité droite, sur un autel, brûle de l'encens; à gauche, un torse de statue, un bouclier et carquois.

Au-dessus du Martyre de sainte Barbe :

Le bœuf Apis porté en triomphe.

Le bœuf Apis, debout sur un socle posé dans un petit autel porté par quatre prêtres qui se dirigent vers la droite. En avant, marchent deux enfants, l'un jouant de la trompe, et l'autre de la flûte. L'autel est surmonté d'une statue d'Hercule et porte, à sa base, l'inscription suivante : SACRA NON PRIUS INITIABANT Q (uam) POPULO OSTENSUM BOVEM ASCENDERENT.

PEINTURES DE L'ARCADE.

Sur l'arc, dont nous avons parlé plus haut, qui partage la voûte en deux parties, sont représentées, dans cinq octogones, des scènes mythologiques :

I. — *Mercure endort Argus.*

A droite, le dieu assis sur une souche d'arbre aux branches duquel sont suspendus son bouclier et son épée, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau jaune, joue du chalumeau. A gauche est assis Argus, au corps constellé d'yeux; derrière lui, Io, changée en vache.

II. — *Jupiter confie à Héra, Io, changée en vache.*

A gauche, Héra, en robe jaune, la jambe droite nue, reçoit Jupiter qui s'avance, vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau rouge, et que suit une vache. Au fond, des bateaux sur une rivière que surplombent des rochers.

Certains critiques croient voir dans cette fresque la rencontre d'Isis et d'Osiris qu'accompagne le bœuf Apis.

III. — *Jupiter s'empare d'Io*, ou, suivant d'autres, *Osiris cherchant à retenir Isis.*

IV. — *Isis, souveraine de l'Egypte.*

Assise sur un trône, la jeune reine, vêtue d'une robe bleue et d'un manteau jaune, de la main droite, tient un sceptre, et, de la gauche, indique un passage dans un volume ouvert sur ses genoux. Au premier plan, deux personnages assis, l'un à gauche, imberbe, les bras croisés sur la poitrine, écoutant, l'autre plus âgé, la main gauche en avant, semblant parler.

V. — *Mercure tue Argus.*

Salle IV dite Salle des Arts libéraux et des Sciences.

Cette salle, qui est construite sous la salle de l'Incendie du Bourg, mesure 8 m. 40 sur 10 m. 50. Elle est éclairée par une fenêtre et renferme une porte qui était déjà murée en 1766 et qui faisait communiquer cette pièce, vraisemblablement cabinet de travail d'Alexandre VI, avec les autres appartements.

Le trivium (grammaire, rhétorique, dialectique) et le quadrivium (musique, astronomie, géométrie, arithmétique) constituaient, au moyen âge, le fondement des études professionnelles dans les universités; si les peintres et les sculpteurs de l'antiquité personnifiaient fréquemment les Vertus et les Sciences, ils personnifièrent aussi quelquefois les Arts Libéraux. Mais, entre toutes les représentations connues, aucune n'offre un développement et une perfection comparables à celles qui se trouvent dans la quatrième salle des appartements Borgia.

« Ici, le thème adopté par l'artiste, ou imposé par le pape, offrait, sans comparaison, bien plus de difficultés que les sujets peints dans les salles précédentes. Ici, en effet, il s'agissait de représenter sept figures féminines plus ou moins semblables les unes aux autres. Par conséquent, le peintre courait le danger de tomber dans une monotonie excessive et dans l'uniformité; il ne pouvait se sauver qu'en variant le plus et le mieux, soit les figures allégoriques, soit les personnages accessoires. Le maître sut se tirer à son honneur de cette tâche ingrate; il mit peut-être dans les détails moins de soin que dans les légendes des Saints; mais il s'occupa davantage de l'effet général, et s'appliqua à produire une impression noble, de jouissance paisible. Voulant faire valoir, par son art, les lois sacrées de la nature, il évita, avec un goût exquis, tout ton qui aurait pu amener un trouble, même léger, dans la grande harmonie des couleurs. Semblable à l'immense voûte céleste parsemée d'astres d'or, cette voûte est prise tout entière par un seul paysage où trônent paisiblement, sur un plan vert, ces nobles femmes, l'une à côté de l'autre, entourées d'admirateurs. » Voir le Père Ehrlé, p. 74 et 75, et Steinmann, p. 71. — Au point de vue de la technique, Schmarzow relève ici, dans le travail de Pinturicchio, des différences avec ses autres fresques, surtout dans les têtes qui ont le front large, les sourcils fins et arqués, et les yeux perçants sous des

Cliché Anderson

Typogravure Jean Malvaux.

PINTURICCHIO (BERNARDINO DI BETTO dit IL).

La Rhétorique.

paupières larges et mi-closes; mais on retrouve les types chers à l'artiste dans les groupes à droite de *l'Astronomie* et dans les figures principales de *l'Arithmétique*. Les hommes âgés, ici, ont presque tous des traits fort durs, des nez d'aigle très busqués, des doigts crochus comme si on avait voulu représenter d'avares mathématiciens.

Crowe et Cavalcaselle remarquent aussi, par-ci par-là, des traits qui rappellent le Pérugin. « Cette peinture murale, disent-ils, suffirait seule à prouver que Pinturicchio a aidé Pérugin dans sa fresque de *l'Histoire de Moïse* dans la chapelle Sixtine. »

Après un examen minutieux des fresques de la chapelle Buffalini, d'Aracœli et de cette salle, où les ouvrages de Pinturicchio rappellent si bien ses anciens travaux et sont conformes à ses meilleures œuvres des années suivantes, il est impossible d'admettre que nous n'ayions affaire ici encore qu'à un seul maître. Le choix des types est excellent ainsi que l'exécution des vêtements, disent encore Crowe et Cavalcaselle, et ils veulent néanmoins reconnaître l'élève de Fiorenzo dans la plupart des parties de cette décoration. « Comment expliquer cependant les types des femmes divines qui ne se trouvent jamais dans le travail de Pinturicchio, et qui répondent tout à fait aux Vertus et Sibylles du Cambio à Pérouse, c'est-à-dire aux types idéaux du Pérugin? » — « Entre les travaux de l'appartement des Borgia et ceux des fresques de la galerie du Cambio, à Pérouse, Pietro Vannucci a certainement eu le temps de se perfectionner. Le tableau de la villa Albani (1491), *l'Apparition de la Vierge à saint Bernard*, dans la Pinacothèque de Munich, datant de la fin de l'année 1492, et les deux ouvrages datés de 1495, la Vierge avec les quatre Saints, à Vienne, et le beau tableau dans la tribune des Uffizi, doivent servir de clef au mystère et démontrer bien clairement que c'est bien un travail du Pérugin que nous admirons ici » (Schmarzow, p. 48 et sq.). Cependant, il ne faut pas oublier que cette hypothèse se trouve contredite par la présence connue, en cette année 1492, du Pérugin à Florence. En outre, il serait tout au moins bizarre que Pinturicchio eût choisi une salle peinte, par un autre que par lui, pour y inscrire sa signature, qu'on peut lire dans la lunette de *la Rhétorique*.

Comme dans les salles précédentes, la voûte, en s'infléchissant sur les murailles, forme des lunettes qui renferment les fresques. Ces lunettes sont au nombre de six, celle du fond étant elle-même partagée en deux parties.

Paroi du fond, à gauche :

La Rhétorique.

Dans une niche en marbre, derrière laquelle deux anges tendent une draperie rose à doublure verte, une jeune femme est assise, vue de face, la tête tournée vers la droite. Elle est vêtue d'une robe verte et d'un manteau bleu; de la main droite appuyée sur son genou, elle tient une épée nue; de la gauche, un globe; sur la marche du trône, deux petits génies portant, celui de gauche une épée, l'autre, un globe terrestre. En avant, de chaque côté, trois des plus célèbres rhétoriciens. Sur la marche du trône, on lit : RHETORICA. Au-dessus, à gauche, la signature PENTORICHIO en lettres cursives. Fond de paysage.

Ainsi que nous l'avons indiqué ci-dessus, Schmarzow considère cette lunette, ainsi que la suivante, comme l'œuvre du Pérugin. La figure principale se retrouve dans *la*

Madone des Uffizi et dans celle de Vienne, datée 1493; dans ce dernier tableau, le vieillard qui se détache, à droite, est devenu saint Jérôme. Le personnage, à droite, près du trône, est certainement un portrait, vraisemblablement celui d'un camérier secret d'Alexandre VI.

Paroi du fond, à droite :

La Géométrie.

Dans une niche, surmontée de deux candélabres, est assise une jeune femme, vue de face, en robe jaune, manteau bleu à doublure verte; de de la main gauche, elle appuie, sur son genou, une tablette où sont représentées des figures de géométrie; de l'autre main levée, elle porte un instrument servant à la mesure des angles. Au premier plan, au milieu, Euclide, agenouillé, tourné vers la gauche, traçant, avec un compas, une circonférence sur une tablette; à droite, trois savants, à gauche, cinq autres savants. Fond de paysage.

« La comparaison des deux fresques, *la Géométrie* et *la Rhétorique*, peut servir de règle pour l'appréciation de la peinture de cette salle. Il n'y a que les figures du premier plan, à droite et à gauche, ainsi que les anges qui tiennent le tapis près du trône de *la Rhétorique* qui aient été abîmés et restaurés. Les personnages près du trône de *la Géométrie* ont toutes les qualités admirées chez Pinturicchio quand il commença l'appartement Borgia : il nous montre sa préférence pour les costumes variés et bariolés. L'homme au turban déposant un écrit au pied du trône de la déesse est surtout très caractéristique, ainsi que l'adolescent aux cheveux bouclés et à la toque rouge, et l'autre, à gauche, tenant une équerre. Les vêtements montrent les variations familières à l'artiste; le manteau de la déesse est en étoffe moelleuse qui tombe en plis onduleux; le manteau rouge carmin du lecteur avec le parchemin dénote tout à fait le descendant de Fiorenzo. D'un autre côté, le manteau de la Rhétorique nous frappe par la magnificence de ses plis et ses effets d'ombre et de lumière que nous sommes habitués à trouver chez le Pérugin bien plutôt que chez Pinturicchio. Les têtes sont entièrement péruginesques, aussi bien celle de la femme que celles des vieillards à droite et à gauche » (Schmarzow). — Parmi toutes les figures du premier plan, sans grande importance, Steinmann remarque le jeune homme, dans le coin, à gauche, une équerre à la main, qui est certainement un portrait. « Ce portrait, que l'artiste a exécuté en se regardant dans un miroir, est peut-être bien celui de l'élève de Pinturicchio qui a travaillé avec son maître dans cette salle. »

Entre ces deux lunettes, dans un cadre en stuc :

Les Armes du Pape.

Elles sont soutenues par trois anges.

Le fond sur lequel se détachent les armes ne porte plus les couleurs des Borgia rouge et bleu; il est rouge et vert, le vert s'harmonisant mieux avec le paysage des fresques voisines.

Paroi à gauche de la fenêtre :

L'Arithmétique.

Sur un trône surmonté d'un baldaquin d'où pendent des guirlandes, est assise une jeune femme, en robe bleue et manteau vert, appuyant, sur ses genoux, d'une main, un compas, de l'autre, la table de Pythogore; sur le dossier du trône, on lit : ARIDMETRICA. Autour d'elle, dix savants portant des livres ou des instruments scientifiques : quatre à gauche, un au milieu, vu en buste, cinq à droite. Fond de paysage avec une ville sur le flanc d'une montagne.

Cette figure est presque entièrement de la main de Pinturicchio.

La Musique.

Sur un trône en forme de niche, élevé sur trois marches, et derrière lequel deux anges tendent une draperie verte, est assise une jeune femme, vue de face, en robe bleue, manteau rouge, fichu en gaze, qui joue du violon; à ses côtés, deux petits génies jouant de la flûte. En avant, sept personnages; trois à gauche, l'un, en rouge, jouant de la guitare, l'autre jouant de la harpe, le troisième prêtant l'oreille; à droite, une jeune femme assise, un papier à la main, chante; un jeune homme l'écoute; derrière lui, un vieillard, et en avant, vu en buste, Tubalcaïn qui tape, avec un marteau, sur une enclume. Sur l'une des marches, on lit : MUSICA. Au fond, derrière une balustrade, un paysage avec des rochers à droite, et des maisons à gauche.

« De toutes ces allégories, *la Musique* seule possède une signification profonde et une valeur propre. Elle n'est pas assise, inanimée comme les autres Sciences, présentant au visiteur des symboles quelconques; la Musique a pris son violon et nous joue ses plus beaux airs. Il y a peu de tableaux de concert, qui datent de la Renaissance, dans lesquels l'amour de la musique, qui animait alors tout artiste, s'exprime d'une façon aussi ingénieuse, aussi spontanée, que dans cette fresque de Pinturicchio. Combien il est devenu tout à coup éloquent, avec quelle joie il a saisi l'occasion d'interrompre la reproduction monotone d'allégories abstraites par quelque chose de vécu, d'éprouvé ! » (Steinmann, p. 75).

Paroi au-dessus de la fenêtre :

L'Astronomie.

Sur un trône en forme de niche, au pied duquel sont assis deux génies, tenant chacun une baguette qui porte à son pommeau la Lune et le Soleil, est assise une jeune femme, en robe rouge et manteau vert,

élevant, de la main droite, un astrolabe, et appuyant l'autre main sur sa poitrine. En avant, à gauche, cinq personnages; à droite, quatre. Sur l'arc de la fenêtre, sont assis deux génies tenant chacun une baguette surmontée, l'une d'une étoile, l'autre d'un comète. Fond de paysage, que traversent des cavaliers et des piétons.

« Le porteur de la sphère céleste ressemble d'une façon frappante au *Salomon* du Cambio à Pérouse; les petits amours sur le bord de la fenêtre surpassent ceux de Pinturicchio, et les vêtements de l'astronomie ressemblent aussi, dans leur arrangement péruginesque de ses plis à celui de *la Rhétorique* » (Schmarzow, p. 48).

Paroi, à droite de la fenêtre :

La Grammaire.

Devant un motif architectural dont le centre est en forme de niche, est assise une jeune femme, en robe verte et manteau jaune, la tête tournée vers la gauche; de ses deux mains, elle tient un livre. Au premier plan, sept savants, portant, les uns un livre, les autres une plume: trois à gauche, trois à droite; au milieu, un vieillard vu en buste, et un enfant portant, dans ses bras, un cartouche avec ses mots : GRAMATICA.

Cette fresque et la suivante ont été très retouchées. Il est douteux, en tous cas, qu'elles aient été peintes par Pinturicchio. Comme le fait remarquer le Père Ehrlé, l'architecture du trône, dans ces deux lunettes, n'est pas la même que dans les autres resques.

La Dialectique.

Devant un portique percé de deux ouvertures latérales, et dont le milieu est en forme de niche surmontée d'une architrave, sur laquelle sont posés deux anges soutenant un vase de fleurs, est assise, de face, une jeune femme, en robe violette et manteau gris à doublure rouge, tenant, dans ses mains, un serpent; à sa gauche, quatre savants; trois à droite, des livres à la main. Fond de paysage; sur la niche, on lit : DIALECTICA.

PEINTURES DE LA VOUTE.

Le plafond de cette salle, comme celui de la salle précédente, est séparé en deux par un arc qui s'élève parallèlement à la fenêtre et qui renferme, au milieu d'ornements en stuc et d'arabesques, cinq octogones contenant cinq fresques.

Dans celui du milieu :

La Justice.

Elle est assise sur un trône, en robe verte et manteau jaune; de la main droite, elle porte une épée nue; de la gauche, elle tient les balances; ses yeux sont cachés par un bandeau de gaze transparente. Fond de paysage, avec une ville à droite.

A droite :

La Justice de Trajan.

A gauche, la mère éplorée est agenouillée devant le trône où est assis Trajan élevant, de la main droite, une épée nue; derrière l'Empereur, un vieillard; en avant, à droite, un enfant, les mains jointes.

La Justice distributive.

Assise à gauche, devant un pan de mur, la déesse porte, dans les plis de sa robe, une couronne, une tiare, des joyaux. Elle tend, de la main gauche, une palme à une jeune femme agenouillée à droite. Au second plan, la foule qui attend les récompenses de la Justice. Au fond, une église, un campanile et des montagnes à l'horizon.

A gauche :

Des anges viennent sauver Loth.

Le vieillard est agenouillé à droite, devant les trois envoyés du Seigneur; au second plan, la Justice portant les balances.

Jacob chez Laban.

Au moment de quitter Laban, Jacob lui rend compte de sa gestion; au second plan, deux serviteurs devant le trône sur lequel est assise la Justice tenant une épée et les balances.

Cette partie de la décoration est complètement restaurée. Comme le fait remarquer le Père Ehrlé, il est possible de déterminer à quelle époque ces travaux ont été exécutés. En effet, si l'on examine les petits carrés qui entourent l'octogone central, on y remarque un dragon et on voit que cet animal héraldique se trouve dans le blason des Buoncompagni; c'est donc sous le pontificat de Grégoire XIII, appartenant à cette famille, que tout ce plafond fut remis à neuf (1572-1585).

Les deux croisières, à droite et à gauche de l'arc, sont identiques. Elles portent, dans un octogone enrichi d'arabesques, les armes du souverain pontife, et, dans deux sections latérales, un candélabre, terminé par un vase de fleurs, et sur la base duquel sont montés deux amours; à droite et à gauche, un bœuf et, sur le fond, la couronne des Borgia.

La décoration murale de cette salle, qui n'a été mise au jour que lors des dernières restaurations et qui est identique à celle du plafond, a conduit M. Steinmann à soulever l'hypothèse suivante sur l'ordre chronologique des travaux de Pinturicchio dans les appartements : « Ni dans le pilastre, ni sur la voûte, nous ne trouvons trace de grotesques. Les pilastres sont peints en *chiaroscuro*, sur fond d'or, comme dans la chapelle Sixtine. La préparation employée pour la décoration des murailles, fut l'*opus alexandrinum*, sorte de revêtement composé de pierres antiques que l'on retrouve dans les anciennes basiliques et qui fut transporté dans la peinture décorative dès les premières années de la Renaissance. Est-ce qu'il n'appert donc pas que Pinturicchio a achevé, en premier lieu, cette salle des Sciences où la décoration murale est, pour ainsi dire, en camaïeu, et où, ni sur les pilastres, ni au plafond, on ne trouve trace de ces grotesques qui firent une entrée triomphale dans les salles, décorées plus tard, de *la Vie des Saints* et de *la Vie de la Vierge*. » D'autre part, le Père Ehrlé, en s'appuyant sur un passage de Vasari, croit avoir trouvé le nom d'un des artistes qui prêtèrent, dans ces ornementations, leur concours à Pinturicchio. Vasari (IV, 260) raconte que Torrigiano étant venu à Rome, au moment où Alexandre VI faisait travailler dans la tour Borgia, y exécuta, en la compagnie d'autres maîtres, maints travaux en stuc. Or la tour Borgia ne présentant aucune ornementation de ce genre, il est présumable que le propos de Vasari se rapporte à des travaux en stuc exécutés dans les salles des appartements et principalement dans celle qui nous occupe; de la sorte, nous aurions le nom d'un des artistes qui exécutèrent les splendides reliefs qu'on admire encore de nos jours.

Salle V, dite Salle du Credo.

Les deux dernières salles des appartements Borgia, salle du Credo et salle des Sibylles, sont construites dans la tour Borgia élevée par Alexandre VI en 1494. Elle ont toutes deux un caractère architectonique uniforme, mais différent de celui qu'on a constaté dans les salles précédemment décrites, et les voûtes qui les couronnent donnent naissance à des lunettes plus nombreuses et plus petites que celles qui forment les parois des autres salles. Il est vraisemblable qu'elles ne faisaient pas partie des appartements privés du souverain pontife; aussi leur décoration est-elle moins riche, et est-elle l'œuvre de simples élèves des maîtres qui auraient travaillé dans les chambres principales.

La salle du Credo mesure 7 m. 42 sur 12 m. 82. Elle est éclairée par trois fenêtres. Sur ses parois, se suivent douze lunettes contenant

chacune un apôtre et un prophète, vus à mi-corps. Chaque personnage déroule une banderole avec une inscription; celles que tiennent les apôtres portent un article du Credo, qui a donné son nom à la salle, conformément à la légende qui veut que le Credo ait été composé par les apôtres avant leur départ de Jérusalem et que chacun en ait écrit un verset.

Paroi, à gauche de la porte d'entrée.

1re Lunette :

L'Apôtre saint Pierre.

CREDO IN DEUM OMNIPOTENTEM CREATOREM CŒLI ET TERRÆ.

Le Prophète Jérémie.

PATREM VOCABIMUS, QUI FECIT TERRAM ET EXTENDIT CŒLOS.

2e Lunette :

L'Apôtre saint Jean.

ET IN JESUM XM FILIUM EIUS UNICUM DOMINUM NOSTRUM.

Le Roi David.

DOMINUS DEI FILIUS.

Paroi en face de la porte.

1re Lunette :

L'Apôtre saint André.

DE SPU SANCTO NATUS.

Le Prophète Isaïe.

ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIUM.

2e Lunette :

L'Apôtre saint Jacques Majeur.

PASSUS SUB PONTIO PILATO, CRUCIFIXUS, MORTUUS, ET SEPULTUS.

Le Prophète Zacharie.

ASPICIENT IN ME DEUM SUUM QUEM CONFIXERUNT.

Ces deux figures enlevées et mises sur toile, sont à la Bibliothèque.

3e Lunette :

L'Apôtre saint Mathieu.

DESCENDIT AD INFEROS TERCIA DIE.

Le Prophète Oseas.

ERO MORS TUA O MORS, MORSUS TUUS ERO INFERNE.

4e Lunette :

L'Apôtre saint Jacques Mineur.

ASCENDIT AD CŒLOS, SEDET...

Le Prophète Amos.

AEDIFICAT ASCENSIONEM SUAM IN CŒLO.

Paroi, à droite de la porte d'entrée.

1re Lunette :

L'Apôtre saint Philippe.

INDE VENTURUS EST JUDICARE VIVOS ET MORTUOS.

Le Prophète Malachie.

ACCEDAM AD VOS IN INDICIO ET ERO TESTIS VELOX.

2e Lunette :

L'Apôtre saint Barthélemy.

CREDO IN SPIRITUM SANCTUM.

Le Prophète Joel.

EFFUNDAM DE SPU MEO SUPER OMNEM CARNEM.

Paroi, au-dessus de la porte d'entrée :

1re Lunette :

L'Apôtre saint Thomas.

SANCTAM ECCLESIAM CATOLICAM SANCTORUM COMMUNIONEM.

Le Prophète Daniel.

INVOCABUNT OMNES NOMEN DOMINI ET SERVIENT.

2e Lunette :

L'Apôtre Siméon.

REMISSIONEM PECCATORUM.

Le Prophète Malachie.

CUM ODIO HABUERIS, DIMITTE.

3e Lunette :

L'Apôtre saint Taddée.

CARNI RESURRECTIONEM.

Le Prophète Zaccharie.

SUSCITABO FILIOS TUOS.

Ces deux figures enlevées et mises sur toile, sont conservées à la Bibliothèque.

4e Lunette :

L'Apôtre saint Mathias et *le Prophète Abdias.*

PEINTURES DE LA VOUTE.

La voûte de cette salle ne renferme aucune figure. La décoration se compose d'arabesques et de grotesques dans des cadres de formes différentes des ronds, carrés, losanges, triangles; çà et là, les armes des Borgia et des candélabres. Au centre, dans un cartouche : ALEXANDER BORGIA PP. VI. FUNDAVIT; et, au-dessus de la porte : MCCCCLXXXXIIII.

D'après Vasari, Pinturicchio lui-même aurait décoré les deux salles de la tour Borgia. Cette affirmation semble contestable et il est présumable qu'il n'a fait que surveiller le travail de ses élèves; il a peut-être confié à celui-là même de ses élèves qui, sous Innocent VII, l'avait aidé dans la décoration de la loggia du Belvédère, le soin d'exécuter les prophètes et les apôtres.

Toutes les peintures qui recouvraient les murailles ont disparu, à l'exception de deux dauphins qui surmontent une fenêtre; à côté, sur les parois de l'embrasure de la fenêtre qui donne sur la cour Portoncin di Ferro, des vestiges d'une décoration où apparaissent des candélabres.

« Ces vestiges montrent que les grotesques ont dû apparaître pour la première fois, avec toutes les richesses de forme et de couleurs, dans le salon du Credo. Nous reconnaissons encore, sur la paroi de droite de la fenêtre, les contours du dessin et les couleurs tendres sur fond noir. On distingue encore les contours d'un bâtiment esquissé, sous lequel sont accroupis, à terre, deux hommes barbus. Des masques antiques ornent les coins, et en haut, à droite et à gauche du candélabre, se trouve une lyre à laquelle sont enchaînés des amours ailés, dont les flèches et les carquois pendent, inutilisés. Le tout est d'une invention si originale, d'un dessin si sûr, d'un coloris si harmonieux, que dans aucune des pièces de l'appartement Borgia on ne retrouve d'aussi ravissants grotesques. Pinturicchio seul peut en être l'auteur et il a dû aussi prêter son concours aux peintures murales détruites » (Steinmann, p. 76).—D'après Schmarzow (p. 58 et 59), les types, le groupement des personnages, le dessin dénotent une origine siennoise. Crowe et Cavalcaselle croient trouver, dans ces peintures, une certaine analogie avec les ouvrages de Peruzzi et de ses élèves, et seraient tentés de lui attribuer ces fresques. Mais il ne peut en être question, car Peruzzi n'avait que treize ans à cette époque. Ce qui nous semblerait plus admissible, ce serait de voir, dans ces peintures, le travail du maître même de Peruzzi, Piero d'Andrea, qu'Alexandre VI avait fait venir à Rome pendant une absence de Pinturicchio.

Salle VI, dite Salle des Sibylles.

La dernière salle des appartements, dite salle des Sibylles, mesure 7 m. 20 sur 8 m. 32. Elle est éclairée par une fenêtre donnant sur la cour du Belvédère et renferme, sur ses murailles, dans douze lunettes, les figures de douze sibylles accompagnées chacune d'un prophète. Les deux personnages déploient une banderole avec des inscriptions latines.

Pour cette décoration, l'artiste s'est inspiré d'un texte relativement moderne sur les Sibylles. « Tandis que le texte grec se divise en livres, et que les textes du moyen âge se réfèrent tout au plus à deux ou trois de ces femmes inspirées, la troisième rédaction qu'a choisie notre artiste, énumère jusqu'à douze Sibylles, assignant à chacune d'elles les prophéties qui lui appartiennent. Aux dix dont fait mention le texte grec, il

faut ajouter la Sibylle Europea et la Sibylle d'Agrippa. Dans le choix des prophéties, qui toutes ont pour objet la naissance du Christ, le peintre s'est laissé diriger par des petits volumes populaires, très répandus dès la moitié du xve siècle, où étaient décrits la figure et l'accoutrement des prophétesses. Il n'a rien inventé, il a simplement copié dans ces opuscules et les figures des Sibylles et les légendes des banderoles. » Voir le Père Ehrlé, p. 77.

Paroi, en face de la fenêtre.

1re Lunette :

Le Prophète Baruch.

Post hœc in terris visus est, et cum hominibus conservatus est. Baruch. P. P.

La Sibylle de Samothrace.

Ecce veniet Dives et nascetur de paupercula, et bestie terrarum adorabunt eum. Sibilla Samia.

2e Lunette :

Le Prophète Zacharie.

Veniet tibi justus.

La Sibylle de Perse.

In gremium virginis erit salus gencium. S. Persia.

3e Lunette :

Le Prophète Addias.

Ecce parvulum dedi te comptembilis valde. Abdie P. P.

La Sibylle de Libye.

Videbunt reges illum. .... Illuminatio viventium. Sibilla Libica.

Paroi, à gauche de la fenêtre.

1re Lunette :

Le Prophète Isaïe.

Emmanuel. Isaïas. P. P.

La Sibylle de l'Hellespont.

Jesus christus nascetur de virgine santa. S. Elespontica.

2e Lunette :

Le Prophète Michée.

Et tu Bethelem Ephrata... mihi egredietur... Dominator... Israel.

La Sibylle de Tivoli.

Nascetur christus in Bethleem et annuntiabitur in Nazareth rex.

3e Lunette :

Le Prophète Ezéchiel.

Porta hœc clausa... non transibit per eam... ingressus est per eam.

La Sibylle des Cimmériens.

Quœdam pulcra facie, proxila capillis, sedens super sede extra ta nutrit puerum dans ei lac proprium. S. Cimeria.

Paroi, au-dessus de la fenêtre.

1re Lunette :

Le Prophète Jérémie.

Creavit Deum novum super Terram, femina circumdabit virum. Jeremias.

La Sibylle de Phrygie.

De Olimpo excelsus veniet et annunciabitur Virgo in vallibus Desertorum.

2e Lunette :

Le Prophète Osée.

Puer Israel et Dilexi eum et ex Aegipto vocavi filium meum. osée P. P.

La Sibylle de Delphes.

Nasci debere prophetam absque maris cohitu. S. Delphica.

3e Lunette :

Le Prophète Daniel.

EIUS REGNUM SEMPITERNUM EST ET OMNES REGES SERVIENT EI ET... DANIEL.

La Sibylle d'Erythrée.

NASCITUR IN DIEBUS NOVISSIMIS DE VIRGINE HEBREA FIL...BUS.

Paroi, à droite de la fenêtre.

1re Lunette :

Le Prophète Aggée.

ET EGO MOVEBO CŒLUM ET TERRAM ET VENIET DESIDERATUS CUNCTIS GENTIBUS.

La Sibylle de Cumes.

IAM REDIT ET... REDEUNT SATURNIA REGNA. SIBILLA CUMONA.

2e Lunette :

Le Prophète Amos.

ECCE VENIET AD VOS DESIDERATUS CUNCTIS GENTIBUS. AMUS P. P. A.

La Sibylle d'Europe.

VENIET ILLE ET TRANSIBIT MONTES ET COLLES ET REGNABIT IN PAUPERTATE ET DOMINABITUR IN SILENCIUM. SI. HEUROPEA.

3e Lunette :

Le Prophète Jérémie.

PATREM INVOCABIS QUI TERRAM FECIT ET CŒLOS CONDIDIT. JEREMIAS P. P. A.

La Sibylle d'Agrippa.

INVISIBILE VERBUM GERMINABIT UT RADIX ET NON APARECIT VENUSTAS... CIRCUMDABIT ALVUS MATERNA.

PEINTURES DE LA VOUTE.

Chaque lunette est surmontée d'une sorte de calotte triangulaire, qui renferme, sur fond doré, des arabesques, des fleurs et des feuillages distribués autour d'un motif central où sont peints, dans un médaillon, les armes pontificales et des sujets empruntés au mythe égyptien.

En face de la fenêtre :

Set-Typhon s'empare d'Isis et du trône d'Osiris. — L'Écusson d'Alexandre VI. — Le Bœuf Apis.

En face de la porte d'entrée :

Départ d'Osiris pour la conquête de l'Inde. — Les Armes des Borgia. — Cérémonie funèbre à Memphis.

Au-dessus de la fenêtre :

Résurrection du bœuf Apis. — L'Écusson d'Alexandre VI. — La Fête de l'équinoxe d'automne à Memphis.

Au-dessus de la porte d'entrée :

La Mort d'Osiris (et, sur un cartouche, on lit : A. P. M. VI. — 1494). — *Les Armes des Borgia. — Cérémonie religieuse à Thèbes.*

Entre les nervures de ces triangles, sont inscrits des octogones, flanqués à droite et à gauche, d'arabesques, et dans lesquels sont représentées l'astronomie et les planètes accompagnés de figures que les artistes du moyen âge avaient contume d'unir avec les divinités, personnifications des planètes. Nous avons donc, ici, non pas des compositions inventées de toutes pièce, mais des thèmes traditionnels tirés des répertoires en usage à cette époque.

En face de la fenêtre :

La Lune.

Diane, sur un char traîné par deux dauphins, élève, de la main gauche, un croissant. A gauche, le signe du Cancer. A la partie inférieure, des pêcheurs sur le bord d'un lac.

Mercure.

Portant le caducée; il conduit un char traîné par deux cerfs, devant lequel est une jeune fille. A la partie inférieure, un groupe de cinq personnes figurant les Arts, les Sciences et le Commerce; un jeune homme, un compas à la main, représente les Arts, un autre, lisant, personnifie la Science; un vieillard, qui s'avance, appuyé sur un bâton, figure le Commerce.

En face de la porte d'entrée :

Vénus.

Accompagnée de l'Amour, elle est traînée par deux bœufs. La déesse tient, à la main, une flèche; à sa droite, les Balances; à sa gauche, le Taureau. A la partie inférieure, des groupes de jeunes gens et de jeunes filles, les yeux levés au ciel.

Apollon.

Il conduit le char du Soleil; sur la roue, est figuré le Lion. A la partie inférieure, un pape qu'entourent un empereur, un cardinal, une reine et cinq autres personnages.

Au-dessus de la fenêtre :

Mars.

Il tient une lance à la main, et est monté sur un char; à droite, le Scorpion; à gauche, le Bélier. A la partie inférieure, le rapt d'une jeune fille.

Jupiter.

Tenant à la main la foudre; il est assis sur un char que traînent deux aigles; à droite, les Poissons; à gauche, le Sagittaire. A la partie inférieure, des chasseurs et des fauconniers.

Au-dessus de la porte d'entrée :

Saturne.

Tenant à la main la faulx du Temps, debout sur un bige traîné par deux dragons. A droite, le Verseau ; à gauche, le Capricorne. A la partie inférieure, un moine s'approche de la fenêtre d'une prison devant laquelle sont assis deux mendiants. A droite, des estropiés ; au fond, des paysans, dans un champ.

L'Astronomie.

Dans les airs, un globe terrestre sur lequel sont représentés les signes du Zodiaque. A la partie inférieure, des savants conversent ensemble.

La partie centrale du plafond se compose d'un rectangle dans lequel sont inscrites des figures de formes différentes, ronde, hexagonale, enrichies d'arabesques. Au milieu, les armes du souverain pontife.

La décoration de cette salle n'est pas de Pinturicchio. Les remarques faites dans la salle du Credo doivent être répétées ici. Quelques critiques, parmi lesquels les frères G. et A. d'Este ont attribué les peintures à Mantegna, oubliant que ce maître avait quitté Rome en 1490 pour n'y plus revenir. D'autres ont nommé Benedetto Bonfigli en s'appuyant sur ce passage de Vasari (III, 505) : « Benedetto Bonfiglio, le peintre pérugin, l'ami et le compagnon de Pinturicchio, bien que son aîné, exécuta de nombreux travaux à Rome, dans le palais du pape, en même temps que d'autres maîtres. » — Quant à Schmarzow, il répète pour cette salle ce qu'il a dit pour la salle du Credo et nomme Pierre d'Andrea de Volterre, le maître de Peruzzi, comme auteur de cette décoration.

Telle est, dans son ensemble, cette suite d'appartements dont l'intelligente restauration a été confiée à M. Seitz.

C'est le 8 mars 1897 que, suivant l'expression du souverain pontife, « le Vatican ouvrit ces salles à l'admiration du monde ». Une inscription, gravée dans la salle des Pontifes, rappelle cette cérémonie :

LEO XIII. P. M.
HAS AEDES
CAMERARVM PICTVRIS INSIGNES
PAVIMENTO REFECTO
EXCVLTIS ORNATV VARIO PARIETIBVS
IN DIGNITATEM PRISTINAM
RESTITVIT ET DEDICAVIT
AN. PONT. XX.

Crowe et Cavalcaselle (III, 265) donnent sur l'ensemble de cette décoration des considérations que nous croyons devoir reproduire. « Comme le dit Vasari, le secret de la fécondité de Pinturicchio repose dans la grande pratique qu'il avait atteinte et dans l'emploi de ses nombreux aides; et cette grande facilité qu'il avait à terminer, dans un temps très court, ses grandes commandes pour les amateurs soucieux d'obtenir le plus rapidement possible ce qu'ils désiraient, est la véritable raison de son grand succès. Ses œuvres, à Rome, sont celles d'un homme sans génie, vivant à une époque où les grands principes étaient généralement connus et suivis. Pour composer un ensemble, il n'avait aucune fertilité d'imagination ni d'originalité. Suivant les moments, il subissait différentes influences qui n'étaient pas suffisantes pour combler ses défaillances, bien que, dans des cas particuliers, il obtint de fréquentes réussites. Dans la technique, il avait les défauts et les qualités de Fiorenzo di Lorenzo corrigés plus tard par son intimité avec le Pérugin. Bien qu'il ne put sérieusement jamais se donner en rival de Vannucci, c'est à son école qu'il prit son système plus agréable de peindre les paysages et ses types plus étudiés de personnages: mais ses paysages sont trop chargés de détails et trop minutieux; et ses contemporains qui certainement n'étaient pas trop partisans pour les productions des artistes du Nord, pensaient qu'il était devenu Flamand. » — « Quoi qu'il en soit, il n'est peut-être pas à Rome un autre endroit où l'on se sente plus intimement transporté au cœur même de la vie de la Renaissance que dans ces appartements. Dans la journée, alors que, dans cette longue suite de chambres, le silence n'est rompu que par le bruit de l'eau qui tombe dans la fontaine située au milieu de la cour, l'existence des gens qui ont vécu ici se présente à votre esprit. C'est ici que la lumière a joué dans la chevelure blonde de Lucrèce, que le fameux pontife a promené ses robes en brocart, et que César Borgia a montré ses armures dorées; ici, de grandes ambitions prirent naissance, des crimes atroces furent consommés; ici, également vint et vécut ce petit peintre, si amoureux de la beauté, échappé des montagnes de l'Ombrie; c'est ici qu'il dessina ses cartons, combina ses décorations, et conduisit l'armée de ses compagnons; c'est ici qu'il nous laisse le plus beau spécimen de riche ornementation que les quattrocentistes aient produit » (E.-M. Philips, 64). — Les considérations de Crowe et Cavalcaselle sont intéressantes à rappeler, mais ne nous semblent pas exactes; elles sont beaucoup trop dures pour Pinturicchio. Le jugement de M. Philips nous paraît plus juste; et tous les visiteurs des Appartements Borgia, éprouveront, devant l'œuvre si complète et si charmante de Pinturicchio et de son école, l'émotion et l'admiration si bien exprimées, en dernier lieu, par le critique anglais.

APPARTEMENTS PARTICULIERS DE SA SAINTETÉ.

Ces appartements ne sont pas ouverts au public; pour obtenir l'autorisation de les visiter, il faut s'adresser au majordome de Sa Sainteté. On y pénètre par l'escalier d'honneur, ou par la galerie prenant jour sur la cour de San Damaso, formant angle droit avec la galerie des Loges de Raphaël.

Dans les deux antichambres de la Salle des audiences, sont conservés plusieurs tableaux, autrefois au Quirinal et transportés au Vatican après 1870, non encore catalogués, parmi lesquels nous croyons devoir citer :

Andrea del Sarto (École d').

La Vierge, l'Enfant et saint Jean.

La Vierge, agenouillée, à gauche, serre, sur sa poitrine, l'Enfant Jésus; à droite, le petit saint Jean tenant, de la main gauche, une croix. Fond de paysage.

Antoniasso Romano (Antonio Aquili dit). — Romain (?) † entre 1510 et 1517.

La Vierge adorée par les auditeurs de Rote.

Au milieu, sur un trône au dossier en forme de niche, est assise la Vierge, vue de face, tenant, sur ses genoux, l'Enfant Jésus debout. Sur les côtés: saint Paul, à gauche, en robe noire et manteau rouge, tenant une épée haute et un livre; à droite, saint Pierre, en robe bleue et manteau jaune, portant un livre et une clef; au premier plan, agenouillés en adoration, les douze auditeurs de Rote, en robe brune ou rouge, large col blanc. Sur la contre-marche du trône, deux écussons, l'un représentant une roue, au-dessus de laquelle vole une colombe, l'autre deux jambes surmontées d'une tiare. Fond doré.

H., 2,50; L., 2,50. B. — Fig. trois quarts nat. — Peint *a tempera*. — La partie supérieure, autrefois cintrée, est maintenant carrée. — Offert au tribunal de la Rota par le président, Mgr Brancadoro dont les armes sont sur le piédestal du trône. « Ce tableau qui montre un mélange des manières de Fiorenzo et de Pinturicchio doit être d'Antoniasso ou du membre de sa famille qui vient tout de suite après lui » (Cr. et Cav., *It.*, III, 168).

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

BORDONE (PARIS).

Saint Georges combattant le dragon.

Bordone (Paris). — Vénitien. 1500 ; † 1570.

**Saint Georges combattant le dragon.*

Monté sur un cheval blanc, harnaché de rose, le guerrier, couvert d'une armure en acier, tête nue, de trois quarts tourné vers la droite, s'élance l'épée à la main, vers le monstre qu'il a déjà percé de sa lance, dont la hampe brisée gît sur le sol ; au premier plan, des ossements, et un cadavre à demi rongé ; au fond, à gauche, une église et un palais, de la terrasse duquel des spectateurs assistent au combat ; à droite, la princesse, en robe orange, en prière, au pied d'un arbre. Signé, sur une banderole, à gauche : I. A. REG. PORD. F.

H., 3 m. ; L., 1,85. B. — Cintré par le haut. — Fig. pet. nat. — Autrefois dans l'église de Noale, près Trévise. Transporté, après 1870, au palais du Quirinal. — « Cette peinture, gâtée par des malencontreuses restaurations qui ont fait disparaître les glacis dorés, est pleine de fantaisie et révèle toutes les qualités de l'art vénitien le plus pur » Morelli (I, 303). — Attribué au Pordenone par Maniago, Burckhardt, Morelli, Crowe et Cavalcaselle, ce tableau est considéré maintenant comme une œuvre de Paris Bordone. « Pour nous, l'œuvre est indubitablement de Paris Bordone ; on retrouve ici tous les caractères du style de ce maître. Comparez, par exemple, la manche de la robe de la fille du roi que délivre saint Georges, avec la femme qui reçoit un collier, dans le tableau de la Brera, et vous trouverez la même manière d'établir les plis et les jeux de lumière. La tête du saint Georges, avec les boucles de cheveux frisés tombant élégamment sur le front rectangulaire, le nez légèrement bombé, le regard aristocratique, propre à Paris Bordone est la répétition de la première figure d'apôtre qui se voit, à droite de la Vierge, dans cet autre tableau du musée de Milan qui représente la descente du Saint-Esprit. Si Pordenone avait peint ce saint Georges, il faudrait dire que ce peintre vigoureux et si inventif eut été un plagiaire de Paris Bordone, ce qui est tout à fait invraisemblable » (Venturi, *Trésors inédits d'art*).

Conti (Bernardino de'). — Ecole milanaise. — Travaillait à Pavie en 1500.

**Portrait de Francesco Sforza enfant* (1490 ; † 1511).

De profil tourné vers la gauche ; sur sa chevelure, qui tombe en boucles blondes sur les épaules, est posée une couronne en joaillerie, sur laquelle est piquée une plume ; robe brune avec manches à crevés, manteau noir fermé sur la poitrine par un cordon. La main gauche pend le long du corps ; de la droite, posée à la hauteur de la ceinture, il tient une bobine. Fond noir.

A la base, on lit : Vera imago primo geniti legitime ill^{mi}. Qvon. Dni, io. gz. Marie Sfortie. Mediolani dvcis dvm esset etatis. Anor. Qvinqto M. cccLxxxxvi. Die xv ivnii. Bernardi de comitibvs opvs.

H., 0,65 ; L., 0,44. B. — Fig. mi-corps, demi-nat. — Autrefois au Capitole, puis à l'académie de Saint-Luc. — Décrit, en 1828, par Platner comme représentant un membre de

la famille Sforza Cesarini. M. Venturi (*Trésors inédits d'art*) a refuté cette erreur. En effet, c'est là le portrait de Francesco, fils de Gian Galeazzo Sforza, qui mourut d'un accident de chasse, étant abbé de Noirmoutiers. — « Bernardino a peint le visage de cet enfant comme s'il avait des étoupes dans la bouche, mais on retrouve, ici, le soin à reproduire les détails du costume qu'on admire dans la famille de Ludovic le More, à la Brera de Milan. »

Cranach (École de Lucas **Sunder**). — Allemand. 1472 ; † 1553.

Portraits d'un homme et d'une femme.

Vus en buste, en riches vêtements. Fond bleu; à la partie supérieure, au-dessus de chaque personnage, un écusson suspendu à un relief architectural.

H., 0,31 ; L., 0,20. B. — Fig. pet. nat.

Scipione (**Pulzone**, dit **Gaetano**). — Ecole napolitaine. — Gaëte. 1550(?) ; † 1588 (?)

Portrait de femme.

Tournée de trois quarts vers la gauche; la tête presque de face, robe noire, chemisette blanche. La main gauche sur un livre posé sur une table, la main droite contre la poitrine. Fond noir.

H., 0,85 ; L., 0, 62. B. — Fig. mi-corps, gr. nat.

Sebastiano del Piombo (Sébastiano **Luciani** dit). — Vénitien. 1485 ; † 1547.

Saint Bernard.

Saint Bernard, debout sur une galerie, de trois quarts tourné vers la droite, regarde, au loin, le paysage qui apparaît entre deux colonnes, de a main droite, il porte la crosse; de la gauche, il tient, par une chaîne un démon sur la tête duquel il a posé le pied.

H., 2,25 ; L., 0,85. B. — Fig. gr. nat. — Tableau superbe mais en mauvais état, de la dernière époque du peintre. Burckhardt, 740. Crowe et Cavalcaselle (*It.*, II, 557).

École Italienne.

La Résurrection.

A la partie inférieure, le Christ, encore attaché sur la croix, soulève, de ses épaules, la pierre du tombeau, autour duquel sont agenouillés un pape, deux saints et un cardinal, recueillant dans des coupes et versant

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

BERNARDINO DE' CONTI.

Portrait de Francesco Sforza enfant.

dans des aiguières, le sang divin. Fond de paysage, avec une route menant à une ville fortifiée sur le bord de la mer. A la partie supérieure, le Christ, assis sur des nuages, une draperie rose sur les genoux, est entouré d'anges.

H., 1,10; L., 0,95. B. — Fig. pet. nat.

La Vierge adorée par deux moines.

Au premier plan, deux moines franciscains agenouillés, celui de droite les mains jointes, celui de gauche tenant une croix, en adoration devant la Vierge, qui apparaît, dans une gloire, tenant l'Enfant Jésus. Fond de paysage avec des châteaux forts sur des montagnes bleuâtres. A gauche, sur un autel, une inscription latine presque effacée.

H., 2,25; L., 1,95. B. — Fig. pet. nat.

Vierge et saints.

Devant une arcade, la Vierge, assise sur un trône surélevé de deux marches, tient, sur son genou, l'Enfant Jésus. Au premier plan, à droite, saint Sébastien et saint Roch. A gauche, saint Antoine et un guerrier aux pieds duquel est couché un bœuf. Derrière la Vierge, tombe une draperie jaune; à droite et à gauche échappée sur le paysage. En avant, au milieu, un cartouche dont les armoiries ont disparu.

H., 2 m.; L., 1,70. B. — Fig. demi-nat.

École Vénitienne.

Saint Sébastien.

Deux jeunes filles enlèvent les flèches qui ont transpercé le martyr.

Portrait de jeune homme.

De trois quarts tourné vers la droite; vêtement noir à boutons dorés. Collerette blanche plissée. Chevelure, moustaches et barbe noires.

H., 0,50; L., 0,35. B. — Fig. en buste, gr. nat.

Lotto (Lorenzo). — Vénitien. 1480; † 1550.

Mariage de sainte Catherine.

La Vierge, en robe rouge, assise sur un trône, tourne d'une main les feuillets d'un livre que lui présente saint Jérôme et, de l'autre main, soutient l'Enfant Jésus qui offre de la main droite une rose à sainte

Catherine. Sur les côtés, saint Georges appuyé sur une lance, saint Jean-Baptiste, saint Nicolas de Bari. Signé, sur le sol : L. LOTU... 1524.

D'après Cr. et Cav. (*N. It.*, 11, 514), ce tableau d'autel serait un des trois exécutés par le peintre pour son protecteur Zanin Casotto de Bergame. « Mieux composé, et animé de plus de figures, mais d'une tonalité aussi chaude et d'un ensemble aussi agréable que le tableau de Niccolo di Bonghi, ce mariage est une des meilleures œuvres de Lotto. » — Cité également par Morelli, Burckhardt, Berenson. — Ce tableau qui était placé, avant 1870, au Quirinal, a-t-il été transporté au Vatican? Nous croyons devoir le signaler, mais il nous a été impossible de savoir dans quel endroit il est maintenant conservé.

SALLE DU CONSISTOIRE

École Espagnole.

Saint François-Xavier, jésuite.

Agenouillé, il est couronné de fleurs par un ange; des roses sont répandues à ses pieds; au fond, le saint s'avance, portant, sur ses épaules, un homme coiffé d'un turban.

CHAMBRE DE BAINS DU CARDINAL DA BIBIENA

Nous ne pouvons que mentionner sommairement la chambre de bains du cardinal da Bibiena.

Cette salle, faussement appelée *Il Ritiro di Giulio II*, puisqu'elle fut construite après la mort de ce pape, est située au-dessus des Loges de Raphaël; elle fait actuellement partie des appartements du ministre d'État et n'est pas ouverte au public. On dit que, depuis 1835, elle a été transformée en oratoire, et que les peintures ont été recouvertes d'un badigeon. Elle était décorée de sept compositions principales, peintes à fresque, séparées par des encadrements architectoniques et par des grotesques, dans le goût antique, sur fond rouge. Au-dessous de ces compositions, des amours; au plafond, divers sujets dans de petits caissons. La décoration de cette pièce peut être attribuée à de bons élèves de Raphaël, d'après Passavant (I, 235). C'est d'après cet auteur, que nous en donnons la description :

La Naissance de Vénus.

Vue presque de dos, le pied gauche sur une conque, de la main gauche, la déesse tord ses cheveux; en haut, le Temps et Uranus.

L'esquisse de Vénus est à Munich. — Gravée par Marco de Ravenne, Piroli, Landon.

Vénus et l'Amour.

Ils sont assis tous deux sur des dauphins qui nagent sur la mer.

Gravée par Marco de Ravenne, Piroli, Landon, Maestri.

Vénus blessée se plaint à l'Amour.

Assise sous un arbre, Vénus s'appuie, du bras droit, sur l'Amour et pose la main gauche sur sa poitrine qui saigne d'une blessure; à droite, aux pieds de Cupidon, un arc et des flèches.

Un dessin à la sanguine à l'Albertine de Vienne. — Gravée par Veneziano, Campanella Piroli, Maestri, Pizzi, Landon.

Jupiter et Antiope ou *Pan et Syrinx.*

Une femme sortant du bain est assise près d'un arbre et peigne sa

chevelure; elle se tourne à gauche vers un homme qui apparaît au milieu des feuillages.

« A en juger par le dessin et par le caractère général, cette composition doit être de Jules Romain. » — Gravée par Marc-Antoine, Campanella, de Meulemeester, Piroli, Maestri, Landon.

Vénus retire, de son pied, une épine.

Cette fresque a été enlevée ; il en existe une copie dans la villa Palatina.

Vénus et Adonis ou *Ariadne et Bacchus.*

Sous des arbres, sont assis un jeune homme et une femme qui s'embrassent.

A l'Albertine de Vienne, le dessin original par Jules Romain auquel la fresque peut être attribuée. — Gravée par Marc-Antoine, Veneziano, Piroli, Maestri, Landon.

La Création d'Érechtée ou *Vulcain et Minerve.*

Gravée par Piroli, Maestri, Landon. — La plus faible de la série.

Les six amours ont été gravés d'après les dessins de Maestri, à Paris, en 1802, par Piroli, Chapuy, Landon. — Quel que soit l'auteur de ces peintures, il est certain que Raphaël prit une part personnelle à la décoration de cette salle; on en trouve une preuve dans sa correspondance avec le cardinal Bembo auquel il demande avis pour les sujets qu'il doit choisir. Voir Crowe et Cavalcaselle (*Raphaël*, II, 251) et Burckhardt 697, n.

« La décoration de cette salle a certainement été exécutée par les meilleurs élèves de Raphaël sur des cartons de leur maître. » (Eastlake. *Handbook of paintings*, p. 393.)

DEUXIÈME PARTIE

LE PALAIS DU VATICAN

II

LA SALLE ROYALE. — LA CHAPELLE PAULINE. — LA CHAPELLE SIXTINE.

SALLE ROYALE

L'Escalier royal conduit du vestibule, fermé par la porte de bronze, à la *Salle Royale*, construite, sous Paul III (1534-1550), par Antonio San Gallo le jeune, et qui sert d'antichambre aux chapelles Sixtine et Pauline. Elle est couverte par une voûte en plein cintre, divisée en caissons octogonaux, où le nom de Paul III alterne avec des lis et des arcs-en-ciel. Cette décoration est de **Pierino del Vaga** et de **Daniele da Volterra**. Au-dessus des sept portes, et dans les trumeaux, des moulures supportées par deux hommes agenouillés et ornées de lis et des tourteaux, emblèmes des Farnèse et des Médicis, encadrent des fresques. Dans « La vie de Taddeo Zuccheri et de Francesco Salviati », Vasari a relaté toutes les discussions qui s'élevèrent entre les divers artistes chargés de la décoration de cette salle. « Finalement, le pape donna mission au cardinal Emilio de distribuer les peintures de la Salle des Rois à plusieurs jeunes peintres dont les uns étaient à Rome, et les autres furent appelés de différents endroits. »

La décoration des parois comprend onze grandes compositions entre les portes et cinq petites au-dessus de ces portes :

A gauche, en entrant, du côté de la chapelle Sixtine :

Vasari (Giorgio). — Florentin. 1511 ; † 1574.

I. — *Les flottes pontificale, espagnole et vénitienne réunies devant Messine.*

Au-dessus de la porte de la Chapelle Sixtine :

Sicciolante (Girolamo) **da Sermoneta**. — Romain. 1504 ; † 1580.

II. — *Pépin, vainqueur d'Astolphe, roi des Lombards, se rend au palais pontifical pour offrir au pape la ville de Ravenne, figurée par une statue en or.*

Vasari (Giorgio).

III. — *L'amiral Coligny, blessé d'un coup d'arquebuse, est transporté dans sa demeure.*

IV. — *Assassinat de l'amiral, dans sa maison, de son gendre Téligny et de ses serviteurs.*

V. — *Le roi Charles IX témoigne sa joie en apprenant la mort de Coligny.*

On trouve dans Vasari (VII, 720) et dans Gaye, une description complète de ces trois tableaux :

« Le prince François fut heureux d'apprendre par Vasari que Sa Sainteté voulait faire peindre dans la salle des Rois le succès connu et saint que fut l'exécution contre les Huguenots en France; et il le loua de sa prudence. Dans le mois de décembre donc, il commença ce travail en faisant trois histoires des Huguenots. Dans une, l'assassinat de l'amiral; d'abord, quand avec l'arquebuse il est frappé par Monvo[1]; puis, quand il est porté, par les siens, dans son palais et que le Roi et la Reine vont le visiter et y laissent le chef des arquebusiers et envoient 200 cuirasses pour armer leurs gens pour sa sûreté. Dans une autre, qui se passera pendant la nuit, quand les seigneurs de Guise, accompagnés par les capitaines et leurs gens, assaillent la porte, en tuant beaucoup de monde et que Besme tue l'amiral et le jette par la fenêtre; et il est traîné à travers les rues et autour de sa maison; et dans Paris, on fait le massacre des Huguenots. Dans la troisième, on représente le Roi lorsqu'il va au temple remercier Dieu, entouré de sa cour et du peuple. »

« Ceci est tout simplement la Saint-Barthélemy qui, comme on le voit, est encore classée à Rome parmi les événements glorieux pour le catholicisme. Ainsi, il existe encore en Europe un lieu où l'assassinat est publiquement honoré » (Stendhal. *Promenades dans Rome*, I, 223).

Aux deux côtés de la fenêtre :

Pierino del Vaga (Pietro **Buonaccorsi** dit). — Romain. 1500; † 1547.

VI. — *Deux figures allégoriques.*

Au-dessus de la porte de la salle ducale :

1. Le véritable nom de l'agent des Guises, qui tenta d'assassiner l'amiral, était Maurevel.

Agresti (Livio). — Romain. (?) ; † vers 1580.

VII. — *Pierre d'Aragon faisant hommage de son royaume au pape.*

Porta (Giuseppe). — Romain. Vers 1520; † vers 1570.

VIII. — *La réconciliation de Frédéric Barberousse et du pape Alexandre III, sur la place de Saint-Marc.*

Voir Lanzi, II, 126.

Au-dessus de la porte de la Loggia della Benedizione :

Zuccheri (Taddeo). — Romain. 1529; † 1566.

IX. — *La Donation de Charlemagne.*

Vasari (Giorgio).

X. — *Rentrée à Rome du pape Grégoire XI, revenant d'Avignon, en* 1376.

Le pape, assis sur la chaise pontificale, portée par quatre figures allégoriques, est reçu par les chanoines de la basilique de Saint-Pierre; sainte Catherine de Sienne marche en tête du cortège qui se dirige vers le Tibre, représenté par un vieillard autour duquel jouent des enfants, et se tiennent les figures allégoriques de l'Italie et de l'Église. — Signé en lettres grecques : GEORGIOS OUACARIOS ARETINOS EPOIEI.

Pierino del Vaga et **Marco da Siena.**

XI. — *La donation d'Othon Ier, empereur d'Allemagne.*

Zuccheri (Federigo). — Romain. 1543; † 1609.

XII. — *Prise de Tunis sur les Turcs, en* 1535.

Au-dessus de la porte de la chapelle Pauline :

Somacchini (Orazio) ou **Sammacchini.** — Bolonais. 1532; † 1577.

XIII. — *La donation faite à l'Église par le roi des Lombards, sous le pontificat de Grégoire II.*

Zuccheri (Taddeo et Federigo).

XIV. — *Le pape Grégoire VII relevant l'empereur d'Allemagne Henri IV de l'excommunication.*

Vasari et Sabbatini dit Lorenzino de Bologne.

XV. — *La bataille de Lépante.*

Dans une lettre écrite au prince François, Vasari donne une description complète de cette composition (*Lettre* CCXVII. Vas., viii, 466.) :

« Mon seigneur et maître sérénissime grand Prince, si je vous fais attendre si longtemps de mes nouvelles, c'est à cause de ces œuvres; malgré que je sois vif et continuellement et assidûment à l'œuvre, elles sont si importantes qu'elles n'avancent pas autant que le désirent et Notre Seigneur qui est vieux et moi-même qui voudrais volontiers jouir au plus tôt des aises de ma maison, au lieu des fatigues et des grandeurs chez les autres. Notre Seigneur a enfin résolu que la *Bataille des Turcs* fût peinte par moi, dans la Salle Royale, du côté où se trouve la porte qui entre dans la chapelle Sixtine, et qu'elle forme trois histoires distinctes.

« 1° Dans une, qu'il y eût le golfe de Lépante et la Céphalonie, avec les îles et les rochers des Curzolari, où il y ait tout l'apparat des navires chrétiens et turcs, en ordre de combat, une flotte vers les Dardanelles, l'autre entre les îles Curzolari et la Céphalonie avec le pays peint d'après nature; où, du côté des chrétiens, je fais trois grandes figures embrassées de la Sainte Ligue : une sera l'Église, jeune vierge en habit sacerdotal, la croix papale à la main, sous l'ombrelle et les clefs, l'agneau de Dieu à ses pieds; l'autre sera l'Espagne, jeune fille en costume de combat, avec le fleuve Ebre à ses pieds; l'autre sera Venise, une matrone portant la simarre du doge, à ses pieds son lion ailé. Du côté de l'armée turque, il y aura trois autres figures qui se tiendront embrassées, qui représenteront la Crainte, la Faiblesse et la Mort; dans le ciel et au-dessus de l'armée chrétienne, il y aura des esprits divins qui enverront des palmes et des couronnes de fleurs; et, au-dessus des Turcs, des démons envoyant misères, feu, et Pandore renversant sur eux le vase ouvert de tous les maux.

« 2° Dans la seconde histoire il y aura la bénédiction que Notre Seigneur fit de l'étendard, donné par Sa Sainteté à Don Juan d'Autriche; au milieu, le cardinal de Médicis avec le diacre Simoncello et le roi Philippe II et le doge de Venise. Il y aura aussi les portraits de Marcantonio Colonna, le grand commandeur, de Michele Bonello et de tous les cardinaux de la Sainte Ligue; dans les airs, les trois Vertus, dans un nuage plein de splendeur, accompagnées par des anges : l'Espérance, avec laquelle marchèrent les soldats chrétiens, la Force, avec laquelle ils combattirent, la Vertu Divine avec laquelle ils vainquirent et qui prononce les mots : *Deus Sabaoth*

« 3° Dans la troisième, sera la bataille et la vigueur des Chrétiens qui en combattant, remportent la victoire, avec tous les navires, bateaux, galères et autres vaisseaux qui échouent, brûlent et fuient et la mer pleine de morts, de noyés et teinte de sang. Dans les airs, il y aura, dans une gloire céleste, Jésus-Christ, la foudre à la main, qui frappe l'armée turque; à ses côtés, saint Pierre et saint Paul, saint Jacques et saint Marc, et un grand nombre d'anges avec des dards et des flèches qui, avec d'autres armes célestes, massacreront toute l'armée turque; et, de l'autre côté, au-dessus des Turcs, une légion de démons qui s'enfuieront, emmenant avec eux Mahomet, le plus grand diable des Turcs. Sous l'armée chrétienne, il y aura une grande femme assise sur un grand nombre de prisonniers turcs attachés à la croix du Christ; celle-ci représentera la Sainte Foi, qui, élevant le calice avec l'hostie d'une main, de l'autre brûlera, avec un flambeau, toutes les dépouilles des Turcs. La première ligne sera formée par les provinces, la seconde par les personnages connus et les trois Vertus célestes, la troisième par des Saints dans le ciel. J'ai fait de cette troisième déjà la moitié du carton; mais elle est si compliquée par la mêlée des navires, mâts, rames et drapeaux et cordages, que je m'y perds souvent, parce que c'est la chose la plus compliquée que j'aie jamais faite. J'espère, avec la grâce de Dieu, que je remporterai la même victoire avec mes pinceaux que les Chrétiens avec leurs armes. J'ai beaucoup de satisfaction avec ces dessins et avec les portraits des chefs qui conduisirent la guerre, Marcantonio, les autres et Sa Sainteté. »

Au-dessus de la porte faisant face à la Scala Regia (porte d'entrée pour les visiteurs) :

Vasari (Giorgio).

XVI. — *L'excommunication de Frédéric II, empereur d'Allemagne, par Grégoire IX.*

Le plafond est décoré par **Pierino del Vaga et Daniele da Volterra.**

« Antonio da San Gallo ayant terminé, dans le Vatican, la grande salle des Rois, Pierino distribua le plafond en compartiments, octogones et ovales, et fut chargé d'y exécuter les stucs et les ornements les plus riches et les plus beaux que l'art puisse créer. Dans les octogones, il plaça, en guise de rosace, quatre enfants en relief, dont les pieds se réunissent au centre. Les autres compartiments renferment toutes les devises de la maison Farnèse, et le milieu de la voûte est occupé par les

armoiries de Sa Sainteté. Ces stucs, vraiment royaux, surpassent tout ce que les anciens et les modernes ont produit de mieux en ce genre » (Vasari, v, 624). — « L'an 1547, Pierino del Vaga étant mort, et ayant laissé inachevée, dans le Vatican, la salle des Rois, Daniele obtint sa place et son traitement, grâce au zèle avec lequel il fut recommandé au pape Paul III par plusieurs de ses amis, et surtout par Michel-Ange. Comme la salle était percée de six grandes portes en marbre sur deux de ses côtés, Daniele disposa, au-dessus de chacune de ces portes, une espèce de tabernacle en stuc dans lequel il avait l'intention de peindre un des rois qui ont défendu l'Église apostolique. Sur les parois, il voulait représenter quelques particularités remarquables de la vie de ces mêmes bienfaiteurs de l'Église, de sorte qu'il y aurait eu six tableaux et six tabernacles. Lorsque Daniele eut terminé ces niches ou tabernacles, il exécuta, avec l'aide de plusieurs artistes, les autres stucs de la salle, tout en étudiant les cartons des peintures qu'il avait projetées ; puis il commença un des tableaux, mais il n'en peignit pas plus de deux brasses. Il ne fit aussi que deux des rois dans les tabernacles de stuc placés au-dessus des portes. Malgré les sollicitations du cardinal Farnèse et de Paul III, il avait traîné l'entreprise tellement en longueur, qu'il en était seulement au point que nous venons de dire, lorsque Sa Sainteté mourut l'an 1549. L'an 1550, Jules III étant monté sur le trône pontifical, Daniele mit en jeu tous ses amis pour qu'il lui fût permis de continuer son travail ; mais le pape, qui s'en souciait peu, s'arrangea toujours de façon à esquiver la demande » (Vasari, viii, 57).

La salle royale s'ouvre, d'un côté sur la chapelle Pauline, de l'autre sur la chapelle Sixtine.

CHAPELLE PAULINE

Cette chapelle fut construite sous Paul III d'après les dessins d'Antonio San Gallo. Elle est élevée sur l'emplacement de l'ancienne chapelle du Saint-Sacrement décorée par Fra Angelico.

Sur les parois, six fresques (très restaurées) :

Sabattini (Lorenzo) dit **Lorenzino de Bologne**. — (?); † 1577.

I. — *La Lapidation de saint Étienne.*

II. — *Le Baptême de saint Paul.*

Buonarroti (Michele Angelo). — Michel-Ange. — Florentin. 1475; † 1563.

III. — *La Conversion de saint Paul.*

Au ciel, le Christ, dans une gloire, entouré d'anges. A cette apparition l'apôtre effrayé est désarçonné; une foule de soldats s'empressent autour de lui, pendant qu'un de ses hommes arrête par la bride son cheval blanc — la seule chose que Stendhal ait aperçue dans cette fresque — qui, vu par la croupe, en un raccourci violent, s'enfuit au galop.

« Fidèle à sa manière, Michel-Ange, ici, comme ailleurs, a recherché les attitudes les plus forcées, et s'est donné à vaincre les difficultés de dessin les plus ardues. Les figures célestes qu'il a représentées, à demi nues, pour la plupart, n'ont été, dans son intention, qu'un évident prétexte pour montrer, une fois encore, sa science prodigieuse de dessinateur, sa connaissance de l'anatomie et la variété vraiment inépuisable des postures dans lesquelles peut se montrer et se mouvoir le corps humain » (Ch. Blanc). — « L'attitude du Christ est d'une puissance imposante et le saint Paul précipité est un des plus heureux motifs du maître. L'ensemble, pourtant, pêche déjà par une sorte de caprice qui, même chez Michel-Ange, doit être appelé de son vrai nom : la manière » (Burck., 655).

IV. — *Le Crucifiement de saint Pierre.*

Au milieu, les bourreaux élèvent la croix, sur laquelle est cloué le saint, la tête en bas, et s'apprêtent à l'enfoncer dans un trou que l'un d'eux achève de creuser; à gauche, un groupe de femmes éplorées, un vieillard et des assistants; à droite, des soldats montent les degrés d'un

escalier, au sommet duquel s'avance une troupe de cavaliers; au fond, plusieurs personnages, les bras tendus vers le martyr.

« Michel-Ange s'est attaché ici à arriver à la perfection de son art, sans s'inquiéter des accessoires de paysage, d'arbres, ou de maisons, comme s'il eût craint d'abaisser son génie à de pareilles choses » (Vasari). — Ces deux fresques, endommagées du temps de Lanzi déjà, par un incendie, sont, il faut le reconnaître, presque invisibles; pour juger ces compositions, il faut se reporter au carton que possède le musée de Naples et aux gravures de Gio. Battista de Cavalieriis. — Ces peintures datent de l'année 1549, alors que Michel-Ange était âgé de soixante-quinze ans et furent certainement les dernières que sa santé lui permit d'exécuter. « Je me rappelle que Michel-Ange se plaignait d'avoir éprouvé de grandes fatigues en exécutant ces ouvrages. La peinture, et surtout la fresque, ne convient pas au vieillard » (Vasari).

Zuccheri (Federigo).

V. — *La Chute de Simon le Magicien.*

VI. — *Le Baptême du centurion Corneille.*

CHAPELLE SIXTINE[1]

La chapelle Sixtine, construite, en 1473, par Giovanni dei Dolci, et inaugurée par le pape Sixte IV, le 15 août, est à forme rectangulaire et mesure 40 mètres de longueur sur 13 m. 20 de largeur. Elle se compose de deux parties, séparées par un chancel en marbre blanc, fermé par une porte en bois aux armes d'Innocent X, et est éclairée par douze fenêtres cintrées, percées à droite et à gauche dans les murailles. La partie inférieure de ces murailles est décorée de peintures, œuvres de Filippo Germisoni, imitant des tapisseries damassées aux armes de Sixte IV; au-dessus, ont été représentés, par divers artistes florentins et ombriens, de 1481 à 1483, les épisodes de la vie de Moïse, du côté de l'Évangile, de la vie Jésus, du côté de l'Épître. Aux trumeaux, dans des niches, sont peints vingt-huit portraits de papes. Quant au plafond, il a été décoré sous Jules II, par **Michel-Ange**, qui a, également exécuté, 30 ans après, sur la paroi contre l'autel, la célèbre fresque du *Jugement dernier*.

A. — Peintures murales (1481-1483).

Les douze fresques qui ornent les parois latérales (*Épisodes de la Vie du Christ et de la Vie de Moïse*) forment le monument d'ensemble le plus important de la peinture florentine à la fin du xve siècle.

Par un contrat du 27 octobre 1481, **Sandro Botticelli**, **Cosimo Rosselli**, **Domenico Ghirlandajo**, **Pietro Perugino**, s'engageaient à exécuter, avant le 15 mars suivant, dix sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, d'après les instructions de l'architecte Giovanni dei

1. Voir les auteurs déjà cités : Burckhardt (*le Cicerone*), Crowe et Cavalcaselle (*History of Painting in Italy*), Vasari (*Le opere de Giorgio*), Taine (*Voyage en Italie*). Consulter également : Ch. Blanc (*Histoire des Peintres : Michel-Ange*), *Gazette des Beaux-Arts* : Paul Mantz (*Michel-Ange*, peintre), G. Pératé (*Les Papes et les Arts*, extrait du *Vatican*), Rio (*De l'Art chrétien*), Schmarzow (*Melozzo da Forli*), Steinmann (*Rom in der Renaissance* et *Sandro Botticelli*), Stendhal (*Histoire de la Peinture en Italie*), Ulmann (*Botticelli*), Zola (*Rome*), Michelet (*Histoire de France*, VIIe volume), *Revue des Deux Mondes* (Montégut, année 1870, VI ; Julian Klacsko, année 1893, VI).

Dolci; mais ce contrat fut modifié. Le nombre des fresques fut porté à douze, et aux peintres précédents vinrent successivement s'adjoindre **Luca Signorelli, Pinturicchio** et quelques autres. D'après Vasari, Botticelli aurait eu la haute direction de cette décoration et il aurait été désigné comme arbitre entre les divers artistes, en cas de contestations; M. Ulmann fait assez justement remarquer que, l'œuvre de Botticelli, dans cette chapelle, n'étant pas plus importante que celle de ses collaborateurs, ou Vasari s'est trompé, ou l'on attache à ses expressions un sens différent de celui qu'il a voulu y mettre; peut-être, en disant que Botticelli avait été *le chef — il capo* — Vasari entendait-il simplement rappeler qu'il fut le premier à travailler dans la chapelle; en effet, ce fut lui qui peignit les portraits des papes (voir ci-dessous) terminés avant les grandes compositions.

« Telle fut, en y joignant les statues d'argent de Verocchio, la première décoration de cette fameuse chapelle, qui porte encore aujourd'hui le nom de son fondateur, et à laquelle les terribles peintures de Michel-Ange ont donné un peu plus tard tant de célébrité. A dire vrai, ces dernières absorbent d'abord, à elles seules, l'attention de la plupart des voyageurs qui, outre l'accablante autorité d'un grand nom qu'ils ont entendu prononcer si souvent avec enthousiasme, subissent encore l'impression de terreur et d'admiration que *les Prophètes* de la Voûte et *le Jugement dernier* manquent rarement de produire. L'âme est trop bouleversée pour pouvoir apprécier, le premier et même le second jour, les compositions plus simples et plus calmes qui sont distribuées, en douze compartiments, sur toute la longueur du parallélogramme, de manière à placer, en face l'un de l'autre, l'Ancien et le Nouveau Testament; mais il est rare qu'à la troisième épreuve, l'œil et l'âme n'aiment pas à se reposer, au milieu de ces scènes patriarcales, auxquelles la fraîcheur des paysages prête un charme de plus, et ces peintures finiraient par obtenir, malgré les colosses dont le voisinage les écrase, toute l'attention qui leur est due, si elles étaient moins éloignées des spectateurs, ou si les dimensions des figures étaient proportionnées à leur distance et à la grandeur de la chapelle » (Rio, II, 84-85).

« Ces œuvres sont de grand mérite, et il vaudrait la peine de leur accorder plus d'attention qu'on ne le fait d'ordinaire. En ce qui concerne Domenico, Luca, Cosimo et Pietro, elles sont au nombre des meilleures productions de ces artistes. Pietro Perugino ici se rattache étroitement à Signorelli, avec une vivacité toute florentine, qui plus tard ne lui appartient plus; *la Chute du parti de Korah* par Sandro Botticelli, bien que le mouvement y devienne presque une hâte violente et peu agréable, est une composition très dramatique; dans la fresque de Signorelli, il y a quelques motifs d'une vie et d'une réalité admirables. Mais la façon de conter de cet art qui aime le grand nombre de figures et se répand en de larges proportions, le goût des motifs séparés qui émiettent la scène principale ou qui sont représentés à côté d'elle dans le même cadre, détournent l'attention du sujet essentiel, et attirent le regard sur le détail de la vie, sur le grand nombre des personnages, sur les portraits, sur les fonds d'architecture et de paysage. C'est ici, dans le voisinage des Prophètes et des Sibylles, des Stances et des Tapisseries, qu'on comprend à quel point était nécessaire la venue d'un Raphaël et d'un Michel-Ange, et combien cet art qui se perdait dans les détails de la vie et la recherche du caractère avait besoin d'être rappelé à sa haute destination. Dans la fresque de Ghirlandajo représentant *la Vocation des apôtres Pierre et André,* le maître a saisi le côté vraiment émouvant et solennel de son sujet, et il en a fait le sujet essentiel de son œuvre. Il y a là comme un pressentiment de *la Pêche de saint Pierre*, par Raphaël, et du *Pasce oves meas!* » (Burckhardt, 566).

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

Vue générale.

« C'est au Pérugin que, primitivement, avait été attribuée la plus forte part dans la décoration de la chapelle Sixtine : non seulement il y représenta, sur la muraille latérale, deux épisodes du Nouveau Testament, qu'on y voit encore ; mais il avait eu l'honneur de peindre seul toute la paroi du fond, au-dessus de l'autel, — ouvrages recouverts, dans la suite, par *le Jugement dernier*. — Les deux fresques existantes, *le Baptême du Christ* et *la Vocation de saint Pierre* surtout, donnent une haute idée de l'habileté du Pérugin à cette époque. Par la clarté de l'ordonnance, par la noblesse et le naturel des attitudes, par la grandeur et la force des expressions, cette belle scène tient le premier rang dans la série. Moins encombrée de personnages épisodiques que les compositions voisines de Ghirlandajo, et de Rosselli, elle dénote, dans l'exécution attentive de chaque figure, ce soin de la perfection qui est la marque du maître ; la richesse des fonds, où se dressent, dans la campagne ouverte, des édifices du meilleur goût, annonce en lui un perspectiviste consommé et un paysagiste de premier or lre. Deux compartiments avaient été réservés à Ghirlandajo. L'un d'eux, le plus voisin de l'entrée, où était représentée *la Résurrection du Christ*, est depuis longtemps recouvert par des peintures de décadence. Le second, *la Vocation des Apôtres* occupe encore glorieusement le centre d'une paroi latérale. Le jeune maître y déploya une entente supérieure de la composition monumentale. Le souvenir toujours présent de Masaccio l'y soutient et l'y exalte ; de nouveau, le charme du détail est sacrifié résolument à la grandeur de l'ensemble, et la beauté du style est cherchée dans sa simplification. La magnificence du paysage spacieux au milieu duquel se succède, sur les bords d'un grand lac, la série des actes évangéliques, montre, dès lors, en Ghirlandajo, un artiste complet et en mesure de traiter de la peinture historique avec tous les développements qu'elle comporte, dans tous les cadres qu'elle exige. La peinture murale convenait certainement moins au talent affiné et soigneux de Botticelli que la peinture de chevalet. Ses fresques de la Sixtine n'ont pas, dans leur ensemble, la belle tenue simple et ferme, la franchise ni la cohésion de la fresque de Ghirlandajo. Cependant, elles donnent, de sa puissance, comme dramaturge et comme dessinateur, une haute idée, qu'on ne saurait prendre ailleurs, et comptent encore parmi les œuvres supérieures du siècle. Jamais l'impétuosité chaleureuse de sa conception, jamais la grâce élevée de son imagination n'avaient trouvé pareille occasion de se manifester dans une telle suite de mouvements énergiques et d'attitudes charmantes. Le voisinage de ses redoutables émules lui donna même une assurance et une fermeté qu'il ne retrouva plus toujours. La solennité du concours eut, sur Luca Signorelli, le même effet que sur ses rivaux et donna à son talent une favorable excitation. Sa personnalité, déjà caractérisée, s'y enhardit encore et s'y développa, sous l'influence de Botticelli et surtout de Ghirlandajo dont la robuste franchise s'apparentait si bien à sa vigueur héroïque. Comme ses collaborateurs, dans *les Derniers épisodes de la vie de Moïse*, il donna une place considérable, autour des personnages bibliques, à des spectateurs assez indifférents mais qui lui furent des prétextes à montrer sa science des nus et des mouvements, son goût pour les attitudes fières, les grands jets de draperie, les physionomies vivantes. De belles femmes, d'allure élégante, vêtues à l'antique, y coudoient d'aimables pages, d'une désinvolture joyeuse, en brillants costumes. La grâce et la force s'étaient rarement unies dans un si naturel accord. Si, dans les quatre compositions que fit Cosimo Rosselli, il reste inférieur à ses rivaux, il s'y montre, à leur contact, supérieur à lui-même. Jamais il n'avait donné tant de force et de noblesse à ses figures féminines, jamais tant d'ampleur et de dignité à ses figures masculines ; par instants, comme dans *le Passage de la mer Rouge*, il a même l'accent d'un peintre d'épopée, sans pouvoir toutefois s'élever jusqu'à la coordination puissante d'un vaste ensemble » (G. Lafenestre, *Peinture italienne*, p. 197, 218, 250, 256, 279).

Les sujets représentés sur ces deux parois ont rapport à l'Ancien et au Nouveau Testament :

Les *Épisodes de la Vie de Moïse* figurent sur la muraille de gauche ;

les *Scènes de la Passion* sur celle de droite en regardant l'autel. On remarque, entre chacune de ces fresques, et celle qui lui fait vis-à-vis, une concordance historique et religieuse : *la Circoncision du fils de Moïse* fait face au *Baptême du Sauveur*. — *Moïse sur le Mont Horeb* à *la Tentation du Christ sur la Montagne*. — *Le Passage de la mer Rouge* à *la Vocation des Apôtres*. — *Moïse sur le mont Sinaï, donnant les tables de l'ancienne Loi* à *Jésus-Christ exposant les doctrines de la Loi nouvelle dans le sermon sur la montagne*. — *La Conjuration de Kora* fait face à la *Remise des clefs à saint Pierre* — *Les douze tribus entourant Moïse à la veille de sa mort* est en face des *Douze Apôtres assistant à la dernière Cène*.

Au-dessus de l'autel, la décoration fut alors complétée par un tableau et deux fresques dues à **Pietro Perugino** :

1° au milieu : un tableau : *l'Assomption de la Vierge* avec un portrait de Sixte IV agenouillé ; 2° à gauche : fresque, *Moïse sauvé des eaux*; 3° à droite : fresque, *la Naissance du Christ*.

Les deux fresques furent, plus tard, recouvertes au temps de Paul III, par la peinture de Michel-Ange, *le Jugement dernier*; le tableau a disparu.

« La réputation de Pietro se répandit tellement en Italie et au dehors, qu'il fut, à sa grande gloire, engagé par le pape Sixte IV, pour travailler dans sa chapelle, en compagnie d'autres excellents peintres: il y fit *la scène du Christ lorsqu'il donne les clefs à saint Pierre*, en collaboration avec Dom Bartolommeo della Gatta, abbé de San Clemente d'Arezzo, et, aussi *la Nativité* et *le Baptême du Christ*, et *la Naissance de Moïse*, quand il est repêché dans la corbeille par la fille de Pharaon, et sur la même paroi, où est l'autel, il fit le tableau contre le mur, avec *l'Assomption de la Madone*, où il peignit, agenouillé, le pape Sixte » (Vasari, III, 578).

Au-dessus de la porte d'entrée, faisant vis-à-vis à l'autel, deux fresques très détériorées :

Salviati (Francesco **Rossi** de'). — Florentin. 1510; † 1563.

I. — *Le corps de Moïse déposé sur le mont Nébo et protégé par l'archange Michel;*

Ghirlandajo (Domenico **di Tommaso Bigordi** dit **Il**). — — Florentin. 1449; † 1494.

II. — *La Résurrection.*

Déjà du temps de Vasari (III, 258), cette dernière avait été presque entièrement détruite par la chute d'une architecture. Toutes les deux ont été restaurées, ou plutôt complètement refaites au temps de Grégoire XIII (1572-1585), par Matteo da Lecce et un peintre flamand, Arrigo de Malines, que Lanzi appelle Arrigo Fiammingo.

En partant du fond de la chapelle (côté de l'autel), les douze compositions se présentent ainsi :

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

IL PINTURICCHIO OU PIETRO PERUGINO.

Circoncision du fils de Moïse.

1° A droite : **Scènes de l'Histoire de Moïse.**

I. — Il Pinturicchio ou Pietro Perugino (?)

* *Circoncision du fils de Moïse* ou *Moïse voyageant en Égypte avec Séphora.*

« Or, l'Éternel dit à Moïse, au pays de Madian : Va et retourne en Égypte; car tous ceux qui voulaient ta vie sont morts. — Aussi Moïse prit sa femme et ses fils et les mit sur un âne et retourna au pays d'Égypte, et Moïse prit aussi la verge de Dieu en sa main.... Or, il arriva que, sur le chemin, dans une hôtellerie, l'Éternel le rencontra et chercha à le faire mourir. Et Séphora.... » (*Exode*, IV.)

Dans un paysage, au milieu, un ange, les ailes repliées, vêtu d'une robe blanche, un glaive dans la main droite, arrête, avec la gauche, Moïse qui se rendait en Égypte pour obéir aux ordres du Seigneur, et lui ordonne de circoncire son premier-né. Le prophète, en robe jaune et manteau brun, appuyé sur sa verge, est accompagné de sa femme Séphora, de ses deux enfants, Gersam et Éliézer et d'une suite nombreuse qui occupe la gauche de la fresque, et, dans laquelle on remarque deux jeunes seigneurs, en costumes florentins, un vieillard coiffé d'un turban, deux femmes portant sur leur tête, l'une un vase précieux, l'autre un sac, et des esclaves conduisant un chameau. A droite, Moïse, un de ses enfants à ses côtés, est tourné vers sa femme agenouillée qui circoncit, avec une pierre, son autre fils que tient une servante; au second plan, de nombreux assistants; au fond, à gauche, des groupes de danseurs; au milieu, rencontre d'Aaron et de Moïse; à droite, une rivière serpentant dans une vallée.

« Cette peinture a été, dans les derniers temps, attribuée à Luca Signorelli. La composition et l'inspiration, aussi bien que le paysage sont péruginesques; mais les admirateurs du peintre ombrien peuvent faire remarquer que le fini, l'harmonie et l'équilibre sont ici moins frappants que dans les deux autres compositions. La vérité est que Pérugin ne donna pas beaucoup de son propre travail à ce morceau. Les enfants sont de Della Gatta qui fut peut-être aidé lui-même par Pinturicchio » (Cr. et Cav., *It.*, III, 178).

Il est intéressant de comparer ici la façon de comprendre le même personnage par deux maîtres de la même école, mais de sentiments différents : Le *Moïse* du Pérugin — celui de droite — est tout idéal; l'expression du visage du Moïse placé à gauche — œuvre de Pinturicchio — est plus réaliste. Voir Steinmann (*Rome pendant la Renaissance*).

« Cette fresque est probablement le premier grand ouvrage que Pinturicchio exécuta. Bien que l'ensemble soit plein de l'esprit du Pérugin, et de motifs copiés d'après lui, la composition ne montre cependant pas ses calmes paysages et ses groupes symétriques. Le fond rappelle Fiorenzo, avec ses rochers entassés, ses petits arbres touffus, ses petits personnages, à la mine réjouie, rassemblés sur le flanc des collines, ses palmiers et ses cyprès et le faucon dans l'air poursuivant des oiseaux. Les groupes sont du style de Pinturicchio. Le besoin de concentrer l'intérêt, l'esprit anecdotique répandu çà et là, étaient une des formules de son génie. Pérugin prêta-t-il son concours à son

élève? Je trouve peu de trace de la main de ce maître, tandis que, en plusieurs endroits, l'exécution est tout à fait celle de Pinturicchio. L'ange, au milieu de la fresque, est bien dans son style; les enfants rappellent ceux de la chapelle Buffalini et des appartements Borgia; les deux servantes qui s'occupent, à droite, de l'enfant, Zipporah, la jeune fille, à gauche, tenant sa cruche, présentent des types parmi les plus beaux qu'ait donnés Pinturicchio. » (E. M. Phillips, *Pinturicchio*, p. 42).

II. — * **Botticelli** (Sandro **Filipepi** dit). — Florentin. 1447; † 1510.

Quatre épisodes de la vie de Moïse :

1° *Le Meurtre de l'Égyptien.*

2° *La Fuite de Moïse.*

3° *Les Filles de Jéthro.*

4° *Le Buisson ardent*

« Il arriva, en ce temps-là, lorsque Moïse fut devenu grand, qu'il sortit vers ses frères et qu'il vit leurs travaux; il vit aussi un Égyptien qui frappait un Hébreu d'entre ses frères et, ayant regardé çà et là, et voyant qu'il n'y avait personne, il tua l'Égyptien et le cacha dans le sable. Et il sortit le second jour et deux Hébreux se querellaient et il dit à celui qui avait tort : « Pourquoi frappes-tu ton prochain? » Mais il lui répondit : « Qui t'a établi prince et juge sur nous? Veux-tu me tuer comme tu as tué l'Égyptien? » Et Moïse craignit... et s'enfuit de devant Pharaon, et s'arrêta au pays de Madian, et s'assit auprès d'un puits. Or, le sacrificateur de Madian avait sept filles, qui vinrent puiser de l'eau et elles remplirent les auges pour abreuver les troupeaux de leur père, mais des bergers survinrent et les chassèrent. Alors Moïse se leva, et les défendit, et abreuva leur troupeau.... Et Moïse consentit à demeurer avec Jéthro qui lui donna Séphora, sa fille. » (*Exode*, II.)

I. A droite, Moïse, en Égypte, tue un Égyptien qui venait de frapper un Hébreu; ce dernier se réfugie auprès d'un temple. — II. Au second plan, le prophète s'enfuit, pour échapper à la colère du Pharaon, au pays de Madian. — III. Au milieu, Moïse rencontre, auprès d'un puits, les deux filles de Jéthro qui donnent à boire à leurs troupeaux; au second plan, il chasse les pasteurs qui voulaient violenter les jeunes filles. — IV. A gauche, Moïse, accompagné de sa famille et de ses serviteurs, retourne en Égypte; au second plan, sur le mont Horeb, il enlève ses souliers et s'agenouille devant le Seigneur qui lui apparaît dans un buisson ardent.

« Le compartiment où Botticelli a réuni les principaux traits de la vie de Moïse, au début de sa mission, surpasse, pour la vivacité de l'exécution, tous les ouvrages qui l'entourent; il y a surtout, dans l'épisode des filles de Jéthro, entourées de huit brebis et chevaleresquement défendues par Moïse contre les brigands du désert, un mélange

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

BOTTICCELLI (ALESSANDRO FILIPEPI dit SANDRO)

Épisodes de la vie de Moïse.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

ROSSELLI (COSIMO) OU PIERO DI COSIMO.

Le Passage de la Mer Rouge.

de poésie héroïque et de poésie pastorale qui ne laisserait rien à désirer, si la figure du libérateur avait été aussi heureusement conçue que ce groupe de jeunes vierges dont l'attitude simple et animée, les longues robes blanches et les tresses pendantes de beaux cheveux blonds, enchaînent si fortement l'attention du spectateur, qu'il lui en reste à peine pour les autres parties de la composition » (Rio, II, 82). — « Dans cette fresque, Botticelli donne tout l'essor à son talent de composition, sans s'inquiéter de l'unité du sujet; il y a, en effet, représenté des scènes qui ne se sont passées ni au même moment, ni dans le même lieu; tel Filippino dans les fresques de Prato. La technique un peu sèche rappelle celle du saint Augustin, en 1480, et les couleurs sont trop vives; les jeunes filles font souvenir des femmes qui accompagnent le Printemps dans le célèbre tableau de Florence; quant au Moïse, il lui a donné les traits qu'il donne à ses sauveurs, et au fils du prophète ceux d'un Enfant Jésus. Le paysage, traité en ébauche est bien caractéristique du peintre qui a voulu concentrer tout l'intérêt sur les figures. Ici Botticelli ne fut aidé par aucun de ses élèves » (Ulmann, *Botticelli*, 95). — « Cette singulière agglomération de sujets difficiles à décrire en détail, est cependant harmonieuse et rationnelle pour l'œil. Dans les scènes, dans lesquelles l'action est violente, Botticelli montre sa vigueur accoutumée; et, dans la tendresse idyllique, il n'a jamais produit rien qui ait surpassé le groupe des bergères. Dans la procession des Israélites, Botticelli nous donne des groupes empreints de grâce et de vérité : le grave Moïse, Aaron, au regard sévère, le soldat pensif, qui, d'après Steinmann, représenterait Pier di Cosimo, la tendre mère calmant son enfant qui pleure, le serviteur qui porte un petit chien blotti dans ses bras. Le plein air circule partout, le seul point défectueux est dans la disproportion des figures du fond. La gamme des couleurs dans cette fresque forme un contraste singulier avec les peintures voisines à cause de la prédominance du blanc et du gris clair. Le coloris est presque partout harmonieux » (Plunkett, *Botticelli*, 70). — La maîtrise avec laquelle est peint le petit chien, dans cette fresque, a fait dire à Ruskin que Botticelli était l'artiste de son temps qui savait le mieux peindre les animaux.

III. — **Rosselli** (Cosimo). — Florentin. 1458; † 1507 ou **Piero di Cosimo**. — Florentin. 1462; † 1521 (?).

**Passage de la mer Rouge.*

A gauche, sur le rivage, Moïse, en robe jaune et manteau vert, sa verge à la main, entouré de Myriam qui joue du luth à ses pieds, d'Aaron et de la foule des Hébreux, rend grâces au Seigneur; le milieu du tableau est occupé par la mer Rouge, dans laquelle se débattent les Égyptiens. Au second plan, à droite, une ville fortifiée, devant laquelle le Pharaon est assis sur un trône, entouré de ses officiers.

« La submersion de Pharaon et de son armée est traitée avec toute la lourdeur imaginable, quant au fait principal qu'il a voulu représenter; Cosimo a mieux réussi dans quelques parties accessoires, comme le gros nuage noir qu'on aperçoit au-dessus des dômes et des tours, dans le lointain, et la charmante figure de femme qui entonne le cantique d'actions de grâces, les yeux levés vers le ciel, un genou en terre, et sa lyre appuyée sur l'autre » (Rio, II, 83). — « Dans les fresques de la Sixtine, Rosselli montre tant des traits caractéristiques de Gozzoli que le spectateur peut presque penser que ces deux peintres ont travaillé ensemble » (Cr. et Cav., *It.*, IV, 522). — Schmarzow, au contraire, semble croire que cette fresque est due, pour la plus grande partie, à des élèves de Ghirlandajo, tandis que M. Steinmann attribue la partie gauche, le groupe des Hébreux rangés autour de Moïse, au pinceau de Piero di Cosimo (Voir *Archivio storico*, 1895, p. 475). D'après cet auteur, le peintre se serait représenté en chapeau noir,

derrière Moïse. Cette fresque a été exécutée pour consacrer la victoire des troupes du pape et des Vénitiens sur Alphonse de Calabre à Campo Morto le 15 août 1481. « Les principaux héros du combat ont été représentés parmi les assistants : le général Robert Malatesta, en cuirasse dorée ; Virginio Orsini, son principal lieutenant, accompagné de son fils ; on remarque également un chevalier et un cardinal portant, l'un une hostie, l'autre un ciboire, le peintre ayant voulu, par un bizarre anachronisme, introduire, dans un épisode de l'Ancien Testament, les symboles sacrés de l'église chrétienne » (Steinmann, *Rome*, 70).

IV. — **Rosselli** (Cosimo).

* *Moïse sur le mont Sinaï. — L'Adoration du Veau d'or.*

Au second plan, Moïse, sur le mont Sinaï, reçoit de l'Éternel, qui lui apparaît dans une gloire, les tables de la Loi ; derrière lui, un personnage, en robe bleue à manches jaunes, les mains jointes ; au premier plan, en apercevant les Hébreux, adorant le veau d'or, qui s'élève sur un autel, Moïse brise les tables. Parmi les personnages réunis à droite, un groupe charmant formé d'un jeune homme, en tunique verte, chausses et toque rouges, et d'une jeune femme en corsage jaune, manteau bleu, se donnant la main. Au fond, le camp des Hébreux et une ville sur le bord de la mer ; à gauche, Moïse, suivi de Josué, présente une seconde fois, au peuple qui les reçoit avec humilité, les tables de la Loi ; au fond, le camp des Hébreux.

La première attribution de cette fresque à Cosimo a été donnée par Francesco Cancellieri dans sa description de la chapelle Sixtine ; Vasari n'en avait fait aucune mention.

V. — **Botticelli** (Sandro).

* *Sédition et châtiment d'Abiron, de Korah et de Dathan.*

La scène, sur une place publique, entourée de ruines et monuments antiques, au fond de laquelle on aperçoit un golfe et la mer, est divisée en trois épisodes, dans chacun desquels reparaît Moïse. — I. A droite, il engage l'assemblée des Juifs à se séparer des séditieux, et les entraîne loin de l'autel (groupe d'une dizaine de figures). Plusieurs portraits : contre le cadre, parmi les assistants, on reconnaît le cardinal Borgia, plus tard Alexandre VI, au visage sévère, et le cardinal Raphael Sansoni Riario et le peintre lui-même, dans le coin, vu de profil, en béret noir, et tunique noire à reflets dorés ; au fond, sur le bord de la mer, une ville fortifiée. Au milieu, l'arc de Constantin ; à droite, une colonnade de palais ruiné à deux étages. — II. Au milieu, près de l'autel, Moïse, drapé dans un manteau vert, de trois quarts tourné vers la gauche, les yeux au ciel, implore le Seigneur ; de l'autre coté de l'autel, trois chefs des conjurés tombent à la renverse, un de leurs complices gît déjà sur le sol ; un autre, au fond, se cache la tête dans les mains, non loin

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

ROSSELLI (COSIMO)

L'Adoration du Veau d'Or.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

BOTTICCELLI (ALESSANDRO FILIPEPI dit SANDRO).

Sédition et Châtiment d'Abizon, de Korath et de Dathan.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

SIGNORELLI (LUCA).

La Mort de Moïse.

d'Aaron qui balance son encensoir. Près de Moïse, Éliézer s'éloigne, emportant l'un des encensoirs d'airain dont on fera des plaques, dans le temple, pour couvrir l'autel, et « pour servir d'avertissement, afin que nul étranger qui n'est pas de la race d'Aaron n'entreprenne de s'approcher de l'autel, pour offrir de l'encens, de peur qu'il ne souffre la même peine que Korah et sa troupe, selon que le Seigneur l'a prédit à Moïse » (*Nombres*, XVI). — III. A gauche, les conjurés sont engloutis dans la terre qui s'entr'ouvre, sous un geste de malédiction fait par Moïse. Sur un piédestal, au-dessus, un jeune homme et une jeune femme regardant la scène avec des gestes de terreur. Derrière Moïse, debout, deux assistants, en costumes du XVe siècle.

« On eut pu craindre que, dans un tel sujet, l'imagination de Botticelli s'égarât ; il eut donc d'autant plus de mérite d'avoir conservé l'unité de la scène qu'il représentait ; l'exemple de Ghirlandajo et du Pérugin lui avait servi ; mais la comparaison avec les œuvres similaires de ces peintres montre combien Botticelli leur est supérieur » (ULLMANN, *Botticelli*, 98). Cet auteur croit constater, dans cette fresque, la collaboration de Filippino Lippi qui exécuta probablement les monuments du second plan. On voit d'ailleurs, aux Offices, sous le nom apocryphe de Botticelli, une esquisse, à la plume, pour cette composition, de la main de Lippi, où figure même le Colisée à côté de l'arc de Constantin. — Il faut voir dans le choix de ce sujet le désir de rappeler l'avortement de la révolte de l'archevêque de Carniole, Andrea Zamonetic, qui, pour se venger du pape qui lui avait refusé le chapeau, avait tenté de réunir, à Bâle, un concile. Arrêté, il fut trouvé mort dans sa prison. Voir STEINMANN, *Rome pendant la Renaissance*.

VI. — **Signorelli** (Luca). — Florentin. 1441 ; † après 1523.

* *La Mort de Moïse.*

A droite, sur un trône, Moïse lit dans un livre qu'il tient ouvert ; la foule des Hébreux l'écoute avec recueillement ; en avant, un vieillard, appuyé sur un bâton, en vêtement violet, manteau jaune, une jeune mère, assise par terre, en robe jaune et manteau bleu, donnant le sein à un nouveau-né, un seigneur, debout, vu de dos, le poing sur la hanche, en chausses rouges, pourpoint bleu, toque rouge à plume, et une femme, tenant un enfant dans ses bras, deux autres enfants devant elle ; au second plan, une autre femme, vue de face, soutenant, de la main droite, un petit enfant assis à califourchon sur ses épaules, se tourne, à gauche, vers un jeune homme assis sur un tronc d'arbre, regardant avec ferveur le prophète, et personnifiant la tribu de Lévi dont les membres faisaient vœu de rester pauvres, d'où sa nudité ; autour de lui, nombreux assistants, dont l'un, en avant, est vu de dos. L'épisode de gauche représente Moïse, remettant, en présence du peuple, sa verge à Josué agenouillé, en robe rouge et manteau bleu. Au fond, au milieu, Moïse descendant du mont Nebo, d'où un ange vient de lui montrer la Terre Promise qui s'étend sur la droite de la fresque, avec des villages, au

pied de hautes montagnes, sur le bord d'un fleuve. A gauche, de nombreux fidèles, en prière, devant le corps de Moïse étendu à terre, sur un linceul.

« Grâce à une application ingénieuse des lois de la perspective, les divers plans sont ménagés de manière à permettre l'introduction de plusieurs épisodes qui appartiennent à la dernière partie de la carrière de Moïse. Ici, le sujet comportait une certaine rudesse qui aurait été déplacée dans les compositions relatives au Nouveau Testament. Il s'agissait de rendre une série de scènes imposantes qui étaient universellement adaptées aux qualités distinctives de Luca Signorelli. Aussi, a-t-il su tirer un admirable parti de tous les détails de poésie funèbre dont ce récit est rempli. Ce groupe si varié, auquel Moïse vient lire la loi pour la dernière fois avant de mourir; cette tristesse de Josué s'agenouillant devant l'homme de Dieu; ce beau paysage où l'on voit couler le Jourdain par delà les montagnes, et dont la perspective est embellie à dessein, comme pour faire comprendre les regrets de Moïse, quand l'Ange vient lui dire qu'il n'entrera pas dans la terre promise : tout cela forme une série de scènes mélancoliques parfaitement graduées, dont le seul défaut est d'être resserrées dans un espace trop étroit » (Rio, II, 274).

« Dans cette belle fresque, on reconnaît l'influence des camarades florentins du peintre, surtout de Ghirlandajo, dans la noblesse calme et la beauté des figures. » (Burck., 379). Il est vraisemblable qu'il fut aidé par Bartolommeo della Gatta, comme Pérugin lui-même. On sait, en effet, par Vasari, que Bartolommeo vint à Rome de 1479 à 1486 et qu'il travailla à la Sixtine. On peut lui attribuer, dans cette fresque, le groupe des femmes et des enfants, au premier plan. « Le dessin anguleux, les visages vieillots des enfants, sans expression, se retrouvent souvent, en effet, dans l'œuvre de l'abbé. » (Cr. et Cav., *It.*, III, 59). — « La jeune mère, assise à terre, sur le premier plan, allaitant son nouveau-né, tandis que jouent, derrière elle, deux enfants nus, est l'un des groupes les plus charmants qu'ait inventés la Renaissance » (G. Lafenestre, 256).

2° A gauche : **Scènes du Nouveau Testament.**

I. — **Pietro Perugino**. — Le Pérugin.

**Baptême du Christ.*

Au milieu, debout, dans le Jourdain, le Sauveur et saint Jean-Baptiste; celui-ci, le pied droit sur une pierre, tenant, de la main gauche, une croix, verse, avec la main droite, l'eau contenue dans une calebasse, sur la tête du Sauveur, vu de face, ceint d'une draperie bleue, les mains jointes; près de lui, sur le rivage, trois anges agenouillés portant ses vêtements; en avant, la foule des assistants, personnages en costumes contemporains du peintre; au second plan, des fidèles qui s'apprêtent à recevoir le baptême. Au fond, le Christ prêchant sur la montagne. A droite, au premier plan, un homme assis, en train de se dévêtir, et d'autres assistants; au second plan, saint Jean-Baptiste prêchant; au milieu, une ville sur le bord du fleuve qui s'enfonce à l'horizon entre de hautes montagnes. Au ciel, l'Éternel bénissant, dans un cadre formé de chérubins, et autour duquel volent des chérubins et deux anges.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

PERUGINO (PIETRO VANNUCCI dit PIETRO). — LE PÉRUGIN.

Baptême du Christ.

« La fresque qui représente le baptême de Notre Seigneur est un assemblage parfaitement ordonné de tous les détails pittoresques qui peuvent ajouter à la beauté du paysage servant de fond, sans rendre le sujet principal moins saillant. Cette végétation si fraîche et si variée, ce fleuve qui serpente entre des montagnes et va se perdre dans un lointain vaporeux, cette belle ruine qui semble imitée du Colysée, cet arc de triomphe au milieu des arbres, cet autre édifice qui ressemble un peu au Parthénon, tout cela révèle hautement le peintre-poète, à l'enthousiasme duquel les belles productions de la nature et celles de l'art avait également des droits. L'image de ses montagnes natales s'unissant aux impressions que la première vue des monuments de Rome faisait nécessairement sur lui, il avait besoin de ne pas les séparer, et voilà pourquoi il y a tant de choses dans le tableau du *Baptême du Christ* » (Rio, II, 234). — « La composition de cette fresque est essentiellement ombrienne. Elle est à la fois monotone et embrouillée. Les groupes ne sont pas liés les uns aux autres avec un art suffisant pour produire un effet d'unité; et l'on y cherche la simplicité et le naturel. Cependant, par endroits, se dégage une impression agréable. Le Sauveur et saint Jean sont purement péruginesques, tandis que, dans les assistants à droite, on retrouve les grandes lois de mouvement et de pose avec lesquelles s'est illustré Ghirlandajo. Les fidèles à côté de saint Jean semblent avoir été conçus par Pinturicchio » (Cr. et Cav., *It.*, III, 179). -- « Le souci de la pondération des lignes apparaît également dans la fresque du *Baptême de Jésus*, dont la composition et peut-être même les figures centrales sont du Pérugin, tandis que les fines et pensives figures des assistants, ainsi que le paysage, trahissent la main plus délicate de Pinturicchio. Quels gracieux visages d'adolescents, aux longs cheveux bouclés, bruns ou blonds, sous leurs petites toques de velours! Et quels aimables groupes de jeunes femmes et d'enfants, attentifs à la prédication de saint Jean! » (A. Pératé. *Les Papes et les Arts*, p. 163). — Au Louvre des dessins pour le groupe du Sauveur et saint Jean.

II. — **Botticelli** (Sandro).

**Le Sacrifice de purification du lépreux et le Christ tenté par le démon.*

Au premier plan, au milieu, le jeune lépreux montre du doigt sa jambe droite et un grand prêtre plonge un morceau de bois d'hysope, dans un plat contenant du sang que lui présente un lévite habillé de blanc; à gauche, une jeune femme s'avance, portant, sur la tête, le bois du sacrifice ; un enfant la précède, des grappes de raisin dans les mains; à ses côtés, de nombreux assistants, membres de la confrérie de San Spirito, parmi lesquels un seigneur, le bâton de commandement à la main, qu'on suppose être Girolamo Riario, neveu du pape, grand gonfalonier de l'église, et un cardinal, dont les traits rappellent ceux de Giulano della Rovere, plus tard pape sous le nom de Jules II. D'après M. Ulmann (*Botticelli*, p. 97), le personnage, en pleine lumière, tourné de trois quarts, serait Botticelli; à son côté, se tiendrait Filippino Lippi, son élève et son collaborateur, alors âgé de 25 ans. A gauche, d'autres assistants, assis sur un banc, les uns conversant entre eux, les autres tournés vers le grandprêtre; au second plan, au milieu, l'autel qu'entoure la foule des fidèles, et vers lequel se dirige une femme, la mère

du lépreux, portant sur sa tête, dans une bassine, les deux oiseaux dont l'un, d'après la loi de Moïse, devait être remis en liberté, et l'autre tué; c'est avec son sang, contenu dans le plat ci-dessus indiqué, que le grand prêtre sanctifiait le malade; au fond, l'hôpital de San Spirito, édifié par le pape, au sommet duquel, sur un socle, le Christ que tente le démon, revêtu d'une robe de moine. A gauche, descendant un escalier, le Christ accompagné de trois anges; et, dans un bois, le Sauveur auquel le démon présente les pierres pour qu'il les change en pains; à droite, le Sauveur précipite le démon du haut d'un rocher et trois anges disposent des victuailles sur une table; à l'horizon, une ville, sur les bords d'une rivière.

« Cette fresque, qui aurait été conçue pour rappeler l'édification de l'hôpital par Sixte IV, contient des groupes qui permettent de lui donner une des premières places dans l'œuvre de Botticelli. La partie, à gauche du spectateur, rappelle par la beauté et le caractère *l'Adoration des Mages* aux Uffizi » (Cr. et Cav., *It.*, II, 421). — Citée par Vasari (III, 316), elle était autrefois désignée sous le nom du *Christ tenté par le démon*. Les auteurs contemporains ont voulu chercher une explication aux scènes qui décorent le premier plan. Schmarzow, dans son ouvrage sur *Melozzo da Forli*, p. 216, l'avait intitulée : *Scène devant le temple de Jérusalem*, laissant à M. Steinmann le soin de donner le motif réel de la fresque. Dans un intéressant article du *Repertorium für Kunstwissenschaft* et dans son ouvrage *Rome sous la Renaissance*, p. 68, ce critique, rapprochant les diverses scènes reproduites par Botticelli du chapitre XIV du *Lévitique*, a très justement indiqué que le peintre avait voulu représenter ici le sacrifice de purification des lépreux; il a, en effet, retrouvé, dans les détails de la fresque, toutes les phases de la cérémonie prescrite par le livre saint. On peut, en outre, présumer que cette fresque a été exécutée pour rappeler le péril auquel on venait d'échapper par la mort de Mahomet II survenue le 3 mai 1481, à la veille de l'envahissement de la chrétienté, et le danger de la lèpre qu'une guerre n'eût pas manqué de propager en Italie; cet événement ayant eu lieu sous le pontificat de Sixte IV, Botticelli a eu soin d'introduire, en divers endroits de sa fresque, le chêne qui figure dans les armes de la famille des Rovère; ce sont deux chênes qui s'élèvent sur le bord de la mer, des feuilles de chêne sont dessinées sur le vêtement d'un des assistants — derrière le lépreux — et un gland surmonte la coiffure du grand prêtre dont les traits seraient ceux du souverain pontife. D'après M. Ulmann, le jeune homme présentant le vase contenant de l'eau représente l'Eglise, et le grandprêtre la Synagogue; et, rappelant la signification mystique de l'eau et du sang, cet auteur pense que Sandro a voulu donner ici une représentation du mystère de la Rédemption. Il est vraisemblable que Filippino Lippi collabora à cette fresque : c'est lui qui peignit le paysage et la partie architecturale. M. Ulmann croit même qu'il aurait exécuté le groupe des trois hommes assis, à gauche, sur un banc. Pour les portraits du maître et de l'élève, cités plus haut, comparer : *l'Adoration des Mages* où Botticelli s'est représenté et *les Apôtres devant le Proconsul* au Carmine. (Voir *Florence* par les mêmes auteurs, p. 95 et 255.) Quant à la mère du lépreux, elle rappelle la servante de *la Judith*, aux Uffizi, n° 1156 (*Id.*, p. 32). — « Dans cette fresque, bien que les groupes des personnages soient un peu confus, cependant quelques figures ressortent, empreintes de dignité et de grâce. La femme portant du bois sur sa tête nous rappelle un type bien familier à nous, que Pinturicchio a peint bien souvent et auquel Raphaël a bien souvent pensé, pour sa grâce adorable et son attitude. Le petit enfant, à demi nu, derrière cette femme, qui laisse tomber quelques-unes des grappes qu'il tient dans ses mains, effrayé par le serpent qui lui pique la jambe, est

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

GHIRLANDAJO (DOMENICO DI TOMMASO BIGORDI dit IL).

La Vocation de Pierre et d'André.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux

PERUGINO (PIETRO VANNUCCI dit IL). — LE PÉRUGIN.

Le Christ remet les clefs à Saint-Pierre.

charmant.... Le paysage est rendu avec une admirable maîtrise; les églises et les tours du fond sont d'une architecture superbe » (PLUNKETT, *Botticelli*, 37).

III. — **Ghirlandajo** (Domenico di **Tommaso Bigordi** dit **Il**).

**La Vocation de Pierre et d'André.*

Au premier plan, sur le rivage, au milieu, les deux disciples tournés de profil à gauche, vêtus, l'un d'un manteau jaune, l'autre d'un manteau vert foncé, s'agenouillent devant le Sauveur drapé dans un manteau bleu, qu'accompagnent deux disciples. Les deux côtés de la fresque sont occupés par une nombreuse assistance. A gauche, trois disciples et un groupe de jeunes filles; à droite, des vieillards, des jeunes gens et des enfants, en costumes contemporains du peintre. Au second plan, à droite, sur le rivage, au pied de rochers, le Christ accueille Jacques et Jean qui s'avancent dans une barque; à gauche, il bénit deux pêcheurs qui tiennent, dans leurs mains, un filet. Au fond, le lac de Tibériade s'enfonce entre deux rives, sur le bord desquelles sont construites des villes fortifiées.

« Cette peinture terminée, comme on peut le supposer, avant 1484, montre une modification dans la manière de Ghirlandajo, provenant de l'étude et de l'analyse des chefs-d'œuvre de Masaccio — l'attitude et le geste du Sauveur rappelle le Christ dans *le Denier de César* à l'église del Carmine — plus de puissance dans les attitudes, plus de largeur dans les lumières et les ombres, plus d'habileté dans le dessin et la facture » (CR. et CAV., *It.*, II, 467). — Parmi les assistants réunis à gauche, on reconnaît les principaux membres de la colonie florentine qui habitaient alors la ville sainte; par exemple, l'archevêque Rainaldo Orsini, en manteau violet; en avant, le grec Argyropulos et Giovanni Tornabuoni que l'on retrouve dans les fresques de Santa Maria Novella, etc. — « Domenico Ghirlandajo, qui avait déjà travaillé avec son père David, pour la Bibliothèque, a laissé dans la chapelle Sixtine, un de ses chefs-d'œuvre, une peinture noble, sagement équilibrée, pénétrée de recueillement, *la Vocation des apôtres Pierre et André*. Un paysage charmant, baigné d'air et de lumière, ajoute à l'impression paisible émanant de toutes ces figures sereines, harmonieusement réunies autour du Christ et des apôtres agenouillés, sur qui se concentre l'attention » (G. PÉRATÉ, 105). — « Bien que l'artiste accumule ici, autour de son groupe principal, comme il fera toujours, les spectateurs contemporains, avec plus de liberté et de hardiesse qu'aucun de ses confrères, il y distingue, toutefois, avec soin, la scène idéale de la scène réelle, et insiste, avec autant de bonheur, sur l'expression typique donnée aux figures du Christ et aux apôtres que sur la physionomie individuelle laissée aux visages des assistants » (G. LAFENESTRE, *Peinture italienne*, 250).

IV. — **Pietro Perugino.** — LE PÉRUGIN.

**Le Christ remet les clés à saint Pierre.*

Sur une place, au milieu, le Sauveur, en robe violette et manteau bleu, de profil tourné vers la droite, remet les deux clés à saint Pierre, agenouillé, en robe bleue et manteau jaune; à droite et à gauche, les

apôtres et des assistants en costume du xve siècle, parmi lesquels il faut remarquer, à droite, deux architectes s'entretenant ensemble (sans doute ceux qui lui ont fourni l'esquisse des bâtiments ornant le fond du tableau), portant, l'un une équerre, l'autre un compas; à leurs côtés, au second plan, un personnage coiffé d'un bonnet noir, dont les traits rappellent ceux du peintre. Le temple octogonal, précédé d'un large escalier, et flanqué, sur les côtés, d'un portail couvert entre deux arcs de triomphe, se retrouve dans *le Mariage de la Vierge* au musée de Caen et dans celui de la Brera, à Milan. Devant ces bâtiments, nombreux groupes d'assistants, dans des attitudes diverses; à gauche, l'épisode du denier que Pierre remet au centurion; à droite, le saint auquel on jette des pierres. Au fond, quelques arbres; montagnes à l'horizon.

« Ce tableau est certainement une des peintures murales les plus belles, pour la composition, le dessin, l'action et l'expression; le caractère du peintre s'y révèle sous tous ses aspects. Le Sauveur est plein de vie, il y a de la grandeur dans l'attitude et la draperie, alliée à une délicate proportion dans le saint Pierre agenouillé, dont le type rappelle ceux de Signorelli. Quant aux apôtres, on retrouve, en eux, un idéal de noblesse qui rappelle les rapports de Pérugin avec les Florentins. La mesure et la dignité de leur attitude révèlent des influences peu familières au pur ombrien. Il fut, sans aucun doute, influencé ici par les chefs-d'œuvre de Ghirlandajo, mais il n'avait pas l'art de ce maître pour distribuer l'espace, ni son talent pour combiner les figures avec le paysage et les édifices » (Cr. et Cav., *It.*, III, 79-183). — « L'influence de Signorelli se révèle dans le naturalisme sain, la puissance et la grandeur de l'expression, l'excellence des portraits, l'ampleur de la draperie, le bonheur de la composition » (Burck., 585). — Quelques critiques ont voulu attribuer cette fresque à Bartolomeo della Gatta qui, d'après Vasari, aurait prêté son concours au Pérugin. D'autres critiques, parmi desquels Milanesi (*Vas.*, VI, 641) et Morelli (I, 51), ont prononcé le nom de Fra Diamante. — « Que Pérugin ait employé des aides pour terminer *la Remise des clés à saint Pierre*, c'est bien possible; mais la composition d'une allure parfaitement pondérée, les types des personnages, les draperies aux plis anguleux sont évidemment péruginesques.... Les épisodes secondaires, très habilement introduits, ne détournent aucunement l'unité de composition et l'intérêt concentrés sur les majestueuses figures des premiers plans.... La beauté de ces deux groupes qui se rencontrent, cette expression émue et tendre (l'expression ombrienne) des gestes et des regards, ce respectueux agenouillement de l'apôtre aux pieds du Christ qui lui tend les clés avec un si visible amour, tant de qualités austères et simples font, de cette œuvre de Pérugin, une des meilleures peintures du siècle » (A. Pératé, 102, 103).

V. — **Rosselli** (Cosimo).

**Le Sermon sur la montagne.*

Au milieu, au second plan, le Christ, en robe rouge et manteau bleu, debout sur un tertre, entouré d'une nombreuse assistance; derrière lui, sont réunis des vieillards, les uns assis, les autres debout; en avant, des femmes assises, les mains jointes, et un enfant jouant avec un bélier; à gauche, deux hommes debout, conversant ensemble, l'un drapé dans un

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

ROSSELLI (COSIMO).

Le Sermon sur la Montagne.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

ROSSELLI (COSIMO).

La Cène.

manteau vert, vu de dos, une sorte de capuchon blanc sur la tête, un collier en orfèvrerie sur la poitrine, la main gauche levée vers son interlocuteur, posé de trois quarts, en toge rose et toque rouge, retenant, de la main droite, les plis de son manteau. A droite, le Christ, entouré de ses disciples, guérit le lépreux agenouillé devant lui, et que lui présente un vieillard. De nombreux fidèles assistent au miracle. Au second plan, au milieu, le Christ et ses disciples s'avancent sur le flanc d'une montagne surmontée d'une chapelle; à droite, une vallée fertile; à gauche une ville. Dans le ciel, des oiseaux retournant à leurs nids et un ange soufflant sur les nuages qui obscurcissaient le soleil, au déclin de sa course.

D'après Vasari, le paysage serait de Piero di Cosimo. La meilleure des compositions de Rosselli, dans cette chapelle. Le peintre est représenté à gauche, coiffé d'un béret noir. A comparer avec le portrait du peintre à San Ambrogio de Florence. Les couleurs ont malheureusement passé, et on ne retrouve plus les ors dont le pape avait chaleureusement félicité Rosselli. — « Cosimo se défiant de la faiblesse de son invention et de son dessin, s'imagina de cacher ces défauts, en couvrant ses tableaux de bleu d'outremer, et d'autres couleurs vives, et d'enrichir le tout avec beaucoup d'or; on n'y rencontrait ni un brin d'herbe, ni un arbre, ni une draperie, ni un nuage qui ne fût en pleine lumière. Lorsqu'arriva le jour où les œuvres devaient être regardées, les siennes furent examinées et devinrent l'objet de la risée des autres artistes qui, loin d'avoir, pour leur rival, de la compassion, le tournèrent en ridicule; mais, au bout de quelques temps, les berneurs furent bernés; car ce coloris, imaginé par Rosselli, chatoya le regard du pape qui ne s'entendait pas beaucoup à ces affaires, bien qu'il les aimât beaucoup; aussi lui décerna-t-il le prix; et il ordonna aux autres peintres de couvrir leurs tableaux du plus beau bleu qu'ils pourraient trouver et de les enrichir d'or, afin qu'ils fussent similaires de ceux de Cosimo et par la richesse et par l'éclat » (Vas., III, 189).

VI. — **Rosselli** (Cosimo).

* *La Cène.*

Dans une salle, autour d'une table en demi-cercle, sont assis sur un banc, à dossier élevé, le Christ et ses disciples; seul, en avant, Judas, sur l'épaule duquel est posé un diablotin; sur le sol, des aiguières, une bassine renfermant des flacons et un plat, et deux chats; de chaque côté, au premier plan, deux assistants; devant ceux de gauche, un petit chien; au fond, on aperçoit, par trois baies rectangulaires, trois scènes de la Passion : — *Le Christ au mont des Oliviers.* — *Le baiser de Judas.* — *Le Calvaire.*

« Il fit, dans *la Cène*, une table à huit pans qu'on voit en perspective, et, au-devant, à huit pans aussi, a cloison qui forme huit angles, où, en faisant très bien les raccourcis, il montra s'entendre, en cet art, aussi bien que les autres » (Vas., III, 189). — Cosimo eut aussi pour aide, dans cette composition très supérieure à ses trois autres, notamment pour les paysages, son élève, Piero di Cosimo.

3° Paroi supérieure : **Figures de Papes.**

Au-dessus de ces fresques, est représentée toute une série de figures de papes; on comptait primitivement trente figures, ou plus exactement trente-deux, en y comprenant saint Pierre et le Christ; mais le Sauveur, l'Apôtre et deux Papes ont été recouverts par la fresque du *Jugement dernier*. Bien que **Botticelli** ait eu la haute direction de cette partie de la décoration, et ait, en effet, exécuté un grand nombre de ces portraits, il est présumable qu'il se fit aider, dans ces travaux, par plusieurs de ses élèves, parmi lesquels Schmarzow croit pouvoir citer avec certitude **Fra Diamante** et **Ghirlandajo**. Les travaux récents de MM. Milanesi, Venturi et Ulmann et les rapprochements auxquels ces critiques se sont livrés avec d'autres œuvres connues des peintres précités, ont permis d'identifier, avec une grande probabilité, l'œuvre personnelle de chaque maître dans cette suite de portraits.

Il est présumable que le souverain pontife, qui avait pu admirer, à Spolète, le talent de Fra Diamante, appela tout d'abord cet artiste à Rome et le chargea de travaux dans sa chapelle; plus tard, on se rendit compte, sans doute, que jamais un seul peintre ne viendrait à bout de terminer cette décoration, et, peut-être même sur la demande du Frate, divers collaborateurs lui furent adjoints.

« Les figures largement dessinées, la tête dans les épaules, aux pommettes saillantes, avec le nez épaté, les yeux trop écartés, la bouche fermée donnant à la physionomie un air maussade, l'ensemble du visage sans animation et conventionnel » (Ulmann). Tous ces caractères distinctifs de Fra Diamante se trouvent ici dans les portraits suivants.

Fra Diamante — Florentin. Vers 1430; † après 1492 :

* *Saint Alexandre Ier*, un livre dans la main gauche, bénissant.

A rapprocher du *Saint Grégoire* à Prato.

* *Saint Fabien*, un rouleau de papier à la main.

* *Saint Éleuthère* montrant, d'une main, un livre qu'il tient de l'autre main.

Le plus caractéristique du maître.

* *Saint Denys* tenant, de ses deux mains, un livre ouvert.

Le même manteau, drapé avec les mêmes plis, se retrouve dans *le Saint Grégoire* déjà signalé et l'*Hérode* à Prato.

Schmarzow indique également comme peints, ou tout au moins esquissés, par **Fra Diamante** :

Cliché Anderson — Typogravure Jean Malvaux

BUONAROTTI (MICHEL ANGELO) dit MICHEL-ANGE.

Le Jugement dernier.

**Saint Anter*, aux petits yeux, regardant obliquement.

**Saint Telesphore; saint Eutychian; saint Calixte; saint Iginus; saint Anicet.*

Le pinceau de **Botticelli** se reconnaît, d'autre part, dans :

**Saint Évariste.*

**Saint Soter*, — dont on retrouve les traits dans un des personnages du *Couronnement de la Vierge.*

**Saint Sixte II*, — dont la pose est la même que celle de *Saint Augustin* (église Ognissanti à Florence).

**Saint Étienne*, ce dernier très endommagé.

Ghirlandajo est probablement l'auteur des figures suivantes :

**Saint Anaclet*, au nez aquilin dont les traits se retrouvent dans la fresque de *la Vocation des fils de Zébédé*, le vieillard à gauche du Christ (voir ci-dessus, page 155).

**Saint Victor.* Ce personnage au profil très accentué, aux sourcils très épais, se retrouve dans le *Saint Jérôme* de l'église Ognissanti, et dans un des personnages du tableau de *la Vierge et l'Enfant* (Académie de Florence).

**Saint Félix; saint Clément; saint Marcellin: saint Urbain; saint Damase.*

MURAILLE DU FOND.

Au-dessus de l'autel :

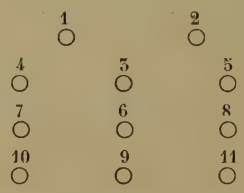
Buonarroti (Michele Angelo). — MICHEL-ANGE.

* *Le Jugement dernier* (1533-1541).

« La première impression qu'on éprouve devant cette fresque est celle d'un étonnement rempli de malaise et même d'angoisse. On croit assister à la catastrophe d'un déluge dans lequel on verrait pleuvoir à torrents des figures humaines. L'esprit demeure quelque temps consterné, en présence de cette avalanche de corps athlétiques, suspendus dans les airs ou précipités, et ce n'est pas sans peine que les yeux se reconnaissent, dans ce labyrinthe obscur de nudités, qui ressemble maintenant à un immense dessin à l'estampe sur fond bleu, rehaussé de

blanc. Cette composition est cependant un modèle d'ordre et de méthode. Ce qui domine ici, c'est la haute raison mûrie, la force concentrée, la prodigieuse sagesse du héros qui frappe de grands coups, mais qui calcule. Il a étagé et superposé ces innombrables figures en quatre rangées à peu près parallèles, dont la régularité s'infléchit, monte ou descend, variant, par des sinuosités heureuses, la rigueur de l'horizontale. La disposition symétrique de ces quatre bandes successives s'atténue d'ailleurs, par le jet de certaines figures qui sortent çà et là de l'alignement et relient les masses les unes aux autres. » (Voir Ch. Blanc et P. Mantz.)

Sur ces quatre rangées sont répartis les onze groupes principaux ou scènes principales, que nous décrivons séparément, et dont la disposition peut être donnée par le tableau ci-contre :



1 et 2. Groupes d'anges portant les instruments de la Passion.
3. Le Christ.
4 et 5. Saints et Saintes.
6. Les Sept anges sonnant de la trompette.
7. Les âmes du purgatoire.
8. Les Damnés.
9. La Barque de Caron.
10. La Résurrection
11. L'Enfer.

A la partie supérieure, dans les espaces cintrés, à droite et à gauche de la retombée de la voûte, deux groupes d'anges, sans ailes, portent les instruments de la Passion (1 et 2); ceux de droite enlèvent la colonne, ceux de gauche sont suspendus à la croix; d'autres volent, tenant, dans leurs mains, le roseau, l'échelle, les verges, la couronne d'épines et la lance avec l'éponge; « et ils s'élancent tous, du fond des cieux, avec des mouvements de colère, comme s'ils étaient poussés par un ouragan, et ils semblent en vouloir écraser l'humanité, coupable d'avoir rendu inutile le supplice du fils de l'homme ».

La deuxième rangée se compose de trois groupes distincts : le Christ,

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

BUONAROTTI (MICHEL ANGELO) dit MICHEL-ANGE.

Le Jugement dernier (Détail).

au milieu (3), entre des saints et des saintes; sur les côtés, l'armée des bienheureux dont les âmes pardonnées vont augmenter le nombre. Le Christ est représenté au moment où il prononce la sentence du jugement; sa main droite levée menace les réprouvés; et, ce mouvement est si formidable qu'il jette l'épouvante; la Vierge détourne la tête avec effroi, tandis que les martyrs, pour attirer sur eux la clémence du souverain juge, lui offrent les instruments de leur supplice (4 et 5); saint Laurent se couvre du gril sur lequel il brûla; saint Barthélemy présente sa peau d'une main, et, de l'autre, le couteau avec lequel il fut écorché vif; saint Blaise tient les râteaux qui mirent son corps en lambeaux; saint Sébastien fait voir les flèches dont sa poitrine fut percée; sainte Catherine (primitivement nue et que **Daniele da Volterra** consentit à revêtir d'une robe) se penche sur sa roue, qu'elle soulève, dans ses bras, comme un glorieux témoignage de son martyre; d'autres saints portent les croix sur lesquelles ils furent liés. A gauche du Christ, Adam qu'Abel saisit par le bras et ces patriarches qui comptaient leurs années par siècles, et que leur extrême vieillesse empêche de se tenir debout; au-dessous des anges, les Vierges, qui ont assisté aux scènes du Calvaire et de la Résurrection, semblent implorer le Sauveur en faveur de toutes les femmes, parmi lesquelles on remarque une mère, rappelant, par son mouvement, l'antique Niobé, qui rassure sa fille éplorée.

La troisième rangée se compose également de trois parties distinctes. Au milieu (6), les sept anges sonnant la trompette dont parle le livre de saint Jean, accompagnés d'assesseurs montrant aux damnés le livre de la loi qui les frappe et aux trépassés le livre de la loi qui va les juger; à gauche (7), les âmes du Purgatoire montant au ciel. « Pour montrer que le christianisme a pénétré jusque dans les pays les plus éloignés, une figure nue entraîne, avec un chapelet, deux nègres, dont l'un est vêtu en moine. A remarquer une figure sublime qui tend une main secourable à un pêcheur dont la tête, au milieu de l'anxiété la plus dévorante, tourne cependant les yeux vers le Christ avec quelques lueurs d'espoir. » Dans le groupe des damnés (8) entraînés, à droite, par les démons, « Michel-Ange a traduit en peinture les noires images que l'éloquence brûlante de Savonarole avait jadis gravées dans son âme. Jamais aucun peintre n'a rien fait de semblable, aucun n'a déployé avec plus d'énergie et d'audace, sa vigueur dans l'expression du terrible, sa science prodigieuse de dessinateur, ses contours imprévus, mais d'une correction rassurante, son effrayante facilité à vaincre le difficile, à triompher de l'impossible. » Ici encore, on fit appel au pinceau de **Daniele da Volterra** pour cacher aux regards certains détails de torture que Michel-Ange, s'élevant à la dignité de prédicateur, avait infligé aux morts coupables. Vers le milieu de la fresque, un des damnés, puni du

vice d'envie, la tête dans la main et tourmenté par un serpent, est emporté par deux démons. « Ce groupe seul suffirait à immortaliser un artiste; c'est l'image la plus horrible du désespoir; le corps humain, présenté sous les raccourcis et dans les positions les plus étranges, est là pour l'éternel désespoir des peintres. »

La partie inférieure de la fresque se passe sur la terre. A gauche (10), les morts, réveillés par la trompette, sortent du tombeau et reprennent la forme humaine; les uns sont déjà revêtus de chair, d'autres montrent encore leur squelette, d'autres, toujours opprimés par le lourd sommeil de la mort, ont peine à soulever la pierre de leur sépulcre; à l'angle de la composition, sous les traits d'un moine, Michel-Ange, la main gauche levée vers le Sauveur, la droite posée sur la tête d'un homme qui s'éveille. Dans une caverne, figurant sans doute le Purgatoire, l'on aperçoit deux âmes que les anges arrachent au démon. Au milieu (9), dans une barque pourvue d'ailes, Caron chasse, à coups de rame, les damnés qu'entraînent dans l'Enfer des démons armés de piques et de fourches. Dans ce groupe (11), Michel-Ange a introduit par vengeance, en lui donnant des oreilles d'âne, Messer Biagio, maître des cérémonies du pape Paul III. On sait qu'un jour, accompagnant le Pape, dans une de ses visites à Michel-Ange, ce courtisan avait déclaré que toutes ces nudités étaient faites pour orner une étuve ou une hôtellerie plutôt qu'une chapelle. Lorsqu'il se plaignait au souverain pontife, de figurer sous ce travestissement, dans la fresque du jugement, celui-ci lui répondit, en riant : « Si tu avais été placé dans le Purgatoire, j'aurais essayé de t'en tirer; mais je n'ai aucun pouvoir en enfer; il n'y a pas de rémission. »

Michel-Ange était occupé à terminer le tombeau de Jules II, lorsque Paul III, élu pape à la mort de Clément VII, lui ordonna de cesser tout autre travail et d'entreprendre sans retard la fresque du *Jugement dernier*. Le maître fit aussitôt dresser sur la muraille contre l'autel (paroi décorée comme nous l'avons indiqué ci-dessus, p. 146) un revêtement de briques que l'on recouvrit d'un enduit spécial, et se mit aussitôt à l'œuvre. Ce ne fut que le 15 décembre 1541 que le public fut admis à contempler, *con stupore et maraviglia*, ce travail gigantesque auquel Michel-Ange avait consacré huit années d'un labeur continu. « Il semble cependant que, bien avant 1535, Michel-Ange avait conçu la pensée de peindre ce terrible sujet aux murailles de la Sixtine. Aucun document ne le prouve; mais comment croire qu'au moment où le peintre achevait, au plafond, les figures des sibylles et des prophètes, il n'ait pas obéi à quelque vision secrète en distribuant à des places déterminées ces austères personnages? Michel-Ange ne faisait rien au hasard. Au bas de la voûte qui s'appuie sur la paroi où l'on voit aujourd'hui *le Jugement dernier*, il posa fièrement la belle figure de Jonas. Dans l'Ancien Testament, Jonas, englouti vivant aux flancs du monstre marin, et miraculeusement rendu à la lumière, est l'image prophétique de la résurrection universelle. Il est donc vraisemblable, qu'en peignant la voûte de la Sixtine, Michel-Ange avait conçu le projet de représenter plus tard les morts émergeant du sépulcre et comparaissant devant leur juge. Le Jonas aurait été, dans ce cas, comme une pierre d'attente posée, bien longtemps à l'avance, en vue d'une construction future » (P. Mantz). — « Le grand défaut de cette

œuvre puissante, dont le mauvais état de conservation produit déjà un effet défavorable, tient au caractère même de Michel-Ange. Comme depuis longtemps, il avait renoncé aux types de l'art sacré, aux souvenirs de l'esthétique religieuse, comme il donnait toujours à l'homme, quel qu'il fût, une puissance physique extraordinaire, dont le nu était l'expression essentielle, chez lui, il n'y a pas de différence appréciable entre saints, bienheureux ou damnés. Les formes des groupes supérieurs n'ont plus d'idéal, leurs mouvements n'ont pas plus de noblesse que n'en ont les groupes d'en bas. En vain, cherche-t-on cette gloire calme d'anges, d'apôtres et de saints qui, dans les autres compositions du même sujet, par leur seule symétrie, relèvent la figure principale, le Juge, ou même, comme chez Orcagna et Fra Angelico, par la merveilleuse expression de l'âme, lui font une sorte d'auréole spirituelle. Des figures nues, telles que Michel-Ange les aimait, ne pouvaient se prêter à de telles intentions : elles veulent le geste, le mouvement, et une tout autre gamme de motifs.... Mais, quelque importance qu'une réflexion plus attentive accorde aux motifs poétiques de l'œuvre, c'est, en somme, l'intention pittoresque qui a été le motif dominant. Michel-Ange s'épanouit dans la joie d'être un Prométhée, et d'appeler à la vie toutes les combinaisons possibles de mouvement, d'attitude, de raccourci, de groupement de la pure forme humaine. *Le Jugement dernier* était la seule scène où il eût la liberté absolue de prendre son essor. Aussi, au point de vue strictement pittoresque, est-ce une œuvre assurée d'une éternelle admiration. Il serait inutile de vouloir insister sur chaque détail isolément; aucune partie de l'immense composition, à cet égard, n'a été négligée. Partout, on peut demander le pourquoi et le comment d'une attitude ou d'un mouvement; partout, on aura la réponse. Et bien que le groupe, autour du Juge, brandissant les instruments de torture et demandant brutalement la récompense, excite quelque répugnance; bien que le Juge du monde lui-même soit une figure comme les autres, — et des plus gauches même, — l'ensemble cependant reste une œuvre unique dans le monde » (Burck., 664).

« Quoi qu'il en soit, l'œuvre est encore unique, pareille à quelque fanfare déclamatoire, sonnée à tout rompre par la poitrine et le souffle d'un vieux guerrier. Des figures, des groupes entiers y sont dignes de ce qu'il a fait de plus grand. La puissante Ève, qui maternellement, serre contre son flanc, une de ses filles épouvantées, le vieil et formidable Adam, colosse antédiluvien, souche de l'arbre immense de l'humanité, les têtes bestiales et carnassières des démons, le damné qui colle son bras sur sa face pour ne pas voir l'abîme où il s'engloutit, celui qui, enlacé par un serpent, demeure immobile, avec un rire amer, roide d'horreur, pareil à une statue de pierre, surtout ce Christ foudroyant, comme le Jupiter qui, dans Homère, renverse, dans la plaine, les Troyens et leurs chars; tout à côté de lui, presque cachée sous son bras, reployée, craintive, avec un geste de jeune fille, la Vierge, si fine et si noble, voilà des conceptions égales à celles de la voûte. Elles vivifient l'ensemble; on cesse de sentir l'abus de l'art, la recherche de l'effet, la domination du métier; on ne voit plus que le disciple de Dante, l'ami de Savonarole, le solitaire nourri parmi les menaces de l'Ancien Testament, le patriote, le stoïcien, le justicier, qui portait, dans son cœur, le deuil de sa cité, qui assista aux funérailles de la liberté et de l'Italie; qui, au milieu des caractères avilis et des âmes dégénérées, seul survivant et tous les jours plus sombre, passait neuf ans sur cette œuvre immense, l'âme remplie par la pensée du Juge suprême, écoutant d'avance les tonnerres du dernier jour » (Taine, 291). — « Cette sublime peinture doit servir de modèle dans notre art, et la divine Providence fit ce présent au monde pour montrer combien d'intelligence elle peut départir à certains hommes qu'elle envoie sur la terre. Le plus savant dessinateur tremblera en contemplant ces contours hardis, ces raccourcis merveilleux. En présence de cette œuvre céleste, les sens se trouvent paralysés, et on se demande ce que peuvent être celles qui se sont faites et qui se feront. On peut s'appeler heureux, quand on a vu ce prodige de l'art et du génie. Oh! fortuné Paul III, le ciel t'a permis de protéger cette gloire! ton nom vivra éternellement à côté de celui de Buonarroti, dont la renommée remplit déjà l'univers » (Vas., vii, 215).

Malheureusement la fresque du *Jugement dernier* a beaucoup souffert et n'est plus

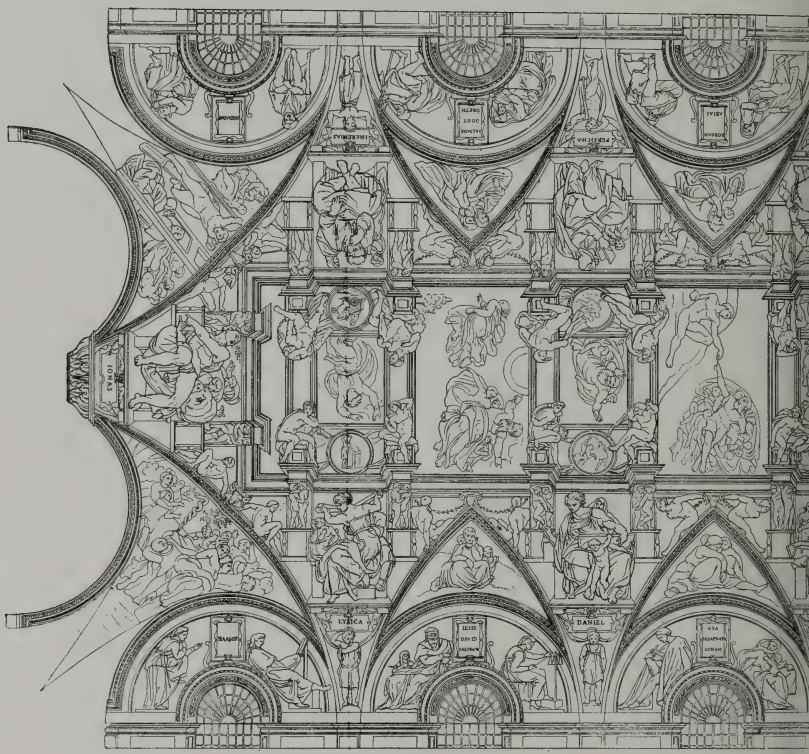
ce qu'elle a dû être à l'origine. « On peut tenir pour certain que, lorsque Michel-Ange l'acheva, elle avait, dans sa tonalité sévère, une unité forte et soutenue. Cette harmonie a été détruite. De grandes taches d'un bleu discordant salissent la muraille, et la trace du repeint apparaît en maint endroit. Ces embellissements ne sont pas tous de la même époque. Comme on ne restaure pas une fresque, les corrections inspirées, les unes par la petite morale, les autres par le caprice de la mode, ont dû être faites à l'huile ou à la détrempe, et la différence de procédé crée, pour le regard, un nouveau motif d'inquiétude et d'irritation. Il faut faire un véritable effort d'esprit pour débarrasser l'œuvre véritable de la poussière qui la ternit et des maculatures qui la déshonorent » (P. Mantz). On sait que c'est sur l'instigation de l'Arétin, dont la pudeur se trouvait blessée du scandale de cette œuvre qui méritait de classer Michel-Ange parmi les luthériens (*Lettre à Eneas Vico*) Voir également sa *lettre au peintre en avril* 1545) que Paul IV eut, paraît-il, un instant l'intention de recouvrir la fresque entière ; en tous cas, ce fut, sous son pontificat que, pour la première fois, une main sacrilège osa toucher au *Jugement dernier*. Daniele da Volterra fut chargé de vêtir de draperie certaines nudités qui offusquaient les amis de l'Arétin, et gagna, d'ailleurs, à cette collaboration peu honorable, le surnom de *Braghettone*. En 1566, sous Pie V, un certain Girolamo da Fano continua ce singulier habillement. Enfin, sous Clément XIII, en 1762, Stéphano Pozzi compléta par de nombreuses retouches, ces iniques restaurations. « J'ai vu, raconte dans son *Voyage d'Italie, curieux et nouveau*, l'abbé Richard, de très médiocres artistes occupés à recouvrir de draperies les plus belles figures nues du tableau et du plafond. » La copie de Marcello Venusti, que possède le musée de Naples, est le seul document qui permette de reconnaître le *Jugement dernier* tel qu'il était dans son premier état. Une copie réduite du *Jugement dernier* par Robert Le Voyer, peintre d'Orléans, au musée de Montpellier, datée de 1570, semble avoir été faite d'après la copie de Marcello Venusti, conservée alors au palais Farnèse (document inédit sur un *Jugement dernier* de Michel-Ange au palais Farnèse, copié en 1570, par Robert Le Voyer, d'Orléans. Mémoire de L. Jarry, dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*. 19e somm. 1895, p. 616-626.) A l'École des Beaux-Arts, à Paris, une copie, de même grandeur, par Sigalon, 1833.

B. — Peintures de la Voute (1508-1512).

Buonarroti (Michele Angelo). — Michel-Ange.

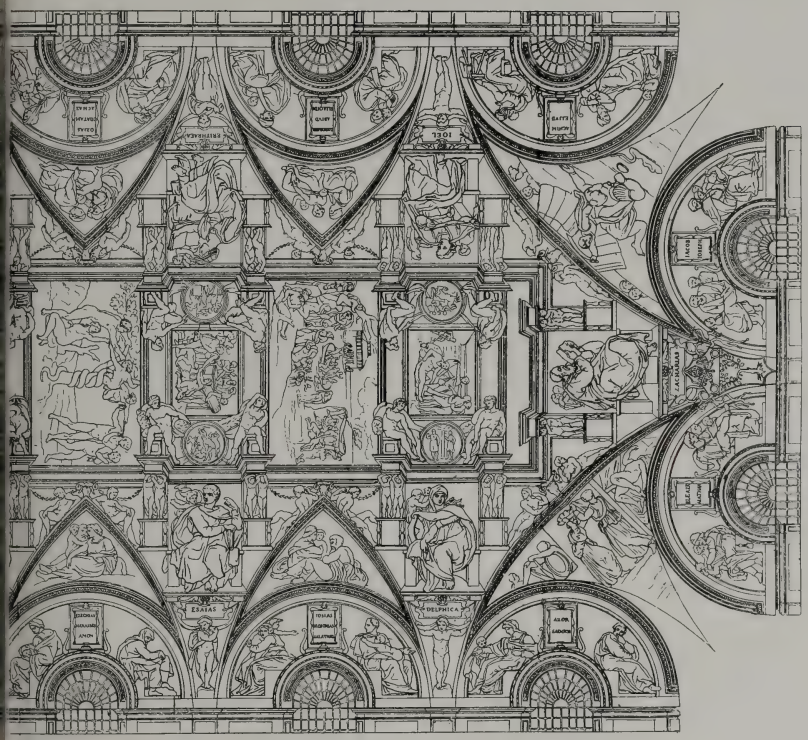
Une lettre de Michel-Ange à Fattucci nous apprend, à quelle époque et dans quelles conditions, l'artiste fut chargé par le Saint-Père de décorer le plafond de la chapelle Sixtine. En 1508, il était à Bologne et travaillait à la statue de Jules II — celle-là même que le peuple brisa lors de la rentrée des Bentivoglio dans la ville — lorsqu'il fut appelé à Rome.

« Dès mon retour, écrit-il, le pape Jules ne me permit pas encore d'exécuter son tombeau, mais me força de peindre la voûte de Sixte, et il fut convenu qu'il me payerait pour cela 3000 ducats. D'après le premier projet, je devais exécuter les douze apôtres dans les lunettes et remplir le reste avec les ornements d'usage. En abordant le travail, il m'a semblé toutefois, et je le dis aussitôt au pape, que cela ne serait jamais qu'une bien pauvre chose. Il me demanda pourquoi, et je lui répondis : « Parce que les apôtres étaient bien pauvres, eux aussi. » Alors il me



MICH

Ensemble du Plafon



ANGE.

la Chapelle Sixtine.

donna une commande nouvelle : je devais faire ce qu'il me plaisait, et il me le payerait en conséquence. »

D'après Vasari, ce travail aurait été imposé à Michel-Ange à l'instigation de Bramante et des autres envieux du grand artiste. « Ceux-ci voulaient ainsi le réduire au désespoir, en lui enlevant ses travaux de sculpture qui l'immortalisaient, pour le contraindre à entreprendre un genre de peinture où il devait se montrer inférieur à Raphaël, puisqu'il n'avait pas eu encore l'occasion de le pratiquer; et, en supposant qu'il réussît contre leur attente, ils espéraient irriter facilement le pape contre lui, détruire son crédit, enfin s'en débarrasser de manière ou d'autre. Michel-Ange eut beau alléguer son ignorance de la fresque et de la pratique des couleurs, Jules II fut inflexible et l'artiste, voyant qu'il ne pouvait plus résister sans exciter la colère du pape dont le caractère était extrêmement violent, résolut d'obéir » (Vas., vii, 174). — « La volonté opiniâtre du Rovère vient donc de l'emporter; le sculpteur du tombeau fera place désormais (1508-1512) au peintre de la Sixtine. Malade, dévoré par la fièvre, se donnant à peine le temps de manger une croûte de pain, le voilà perché, pour un nombre d'années, sur un échafaudage d'une hauteur vertigineuse — *le pont*, comme l'appelle Condivi — suspendu à la voûte et peignant, la tête toujours renversée. Sa vue en souffrira cruellement, et longtemps, après encore, il ne pourra lire une lettre ou contempler un dessin autrement que *di giù in sopra*, les yeux levés au plafond. Dans cette chapelle sombre et solitaire, le pape viendra le visiter par moments, au sortir d'un conseil où ont été discutés les incidents graves de la ligue de Cambrai, au retour d'une campagne où a été emportée d'assaut telle ville romagnole. Le vieillard, de près de soixante-dix ans et qui en paraissait quatre-vingts, — tellement il était ridé et courbé, — montera résolument les marches raides et tortueuses qui, du mur extérieur, conduisent jusqu'à la corniche des fenêtres, grimpera ensuite une échelle tremblante et se hissera sur l'échafaud à côté du peintre. Un dialogue étrange s'engagera alors sous la voûte : « Quand finiras-tu ? — « Quand je pourrai. — Veux-tu donc que je te jette en bas de ces plan- « ches?... » — Rentré dans ses appartements, le pontife enverra Accursio ou tel autre de ses chambellans pour demander pardon à l'artiste de l'emportement de tout à l'heure, et les brouilles finiront ainsi toujours par les réconciliations, les grands éclats de colère par des *amorevolezze* » (Julian Klaczko. *Revue des Deux Mondes*, 1893, p. 39).

Le 10 mai 1508, Michel-Ange se mit à l'œuvre; Bramante avait été chargé de construire les échafaudages nécessaires; mais les installations ne convinrent pas à l'artiste qui adressa des plaintes au pape sur le peu de savoir ou la mauvaise volonté de l'architecte. « Jules II, dit Vasari, répondit, en présence de Bramante, qu'il permettait à Michel-Ange

d'agir à sa fantaisie. Il se tira aussitôt avec habileté de ces construc tions, au moyen de contre-fiches isolées des murs par des procédés à lui, procédés qui furent dorénavant employés et par Bramante lui-même. »

Mais Michel-Ange ignorait le maniement de la fresque ; en outre cette besogne gigantesque devait durer de longs mois. Effrayé, il fit appel au concours d'artistes florentins dont quelques-uns, d'ailleurs, étaient de ses amis et il s'assurait la collaboration de Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo di Sandro, Indaco Vecchio, Agnolo di Donnino et Aristotile da San Gallo. Mais il est présumable que ces jeunes peintres, ces *garzoni* comme il les désigne, ne remplirent pas les conditions de savoir ou de sérieux qu'il comptait trouver en eux ; et, au bout de quelque temps, il les renvoya. Il resta seul enfermé dans sa chapelle, en proie souvent au découragement. Il avait déjà peint le tiers de la voûte, lorsque plusieurs morceaux de sa fresque exposés au vent du Nord, se couvrirent de moisissures. L'artiste, désespéré, dit Vasari, voulut tout abandonner ; mais le pape lui envoya l'architecte Giulano da San Gallo qui lui prouva que ce malheur provenait de la nature de la chaux de Rome qui, faite avec le travertin, séchait lentement et lui enseigna le moyen d'obvier à ces inconvénients. Vasari nous apprend encore que, lorsque le pape vit la décoration de la voûte parvenue à la moitié de son espace, il voulut, dans son impatience, en faire jouir le public sans attendre que l'artiste eût mis la dernière main à son œuvre. Dans les derniers jours de 1509 ou les premiers jours de 1510 (soit à la Noël, soit à la fête des Rois), la foule se précipita à la chapelle Sixtine et le pape n'attendit pas que la poussière des échafaudages fût dissipée pour y célébrer la messe.

C'est alors — et malgré le succès prodigieux que remporta Michel-Ange — que se produisit cette intrigue de Bramante, relatée par les écrivains contemporains tels que Vasari et Condivi, avec l'intervention de Raphaël qui sollicita du pape l'autorisation de terminer la décoration de la Sixtine. « Jules II qui aimait et estimait sincèrement Michel-Ange, ne permit pas qu'on lui fît un pareil affront et lui ordonna de continuer ses travaux. » L'artiste reprit ses pinceaux et termina la seconde moitié dans l'espace de vingt mois, sans aucun aide et sans même employer un ouvrier pour broyer ses couleurs. Toute la chapelle fut découverte le matin de la Toussaint et le pape y célébra la messe.

« Lorsque Michel-Ange quitta la chapelle Sixtine, où seul avec son rêve il avait travaillé tant d'années, il apparut à ses amis fatigué d'un si long effort, brisé par cette lutte héroïque. Il avait placé si haut son idéal qu'il ne croyait pas l'avoir atteint. Et cependant, quelle victoire ! Peintre, décorateur, poète, il laissait à l'admiration du monde une œuvre qui n'a nulle part sa pareille, un monument d'une telle grandeur qu'il ne devait être donné à personne, pas même à lui, d'en égaler

jamais la haute inspiration morale, l'inépuisable abondance, les fiertés superbes » (P. Mantz).

« Les peintures de la voûte de la Sixtine échappent à toute description. Comment donner une idée de ces innombrables et sublimes figures à ceux qui n'ont pas pâli et tremblé dans ce temple redoutable? L'immense supériorité de Michel-Ange éclate dans cette chapelle même, où se trouvent des peintures du Ghirlandajo, de Signorelli, qui sont effacées par celles du Florentin, comme la lumière d'une lampe l'est par celle du soleil. Raphaël a peint, vers le même temps, et sous l'influence de ce qu'il avait vu dans la Sixtine, ces admirables sibylles de La Pace. Que l'on compare. Lui aussi, atteignit sans doute, dans quelques-uns de ses ouvrages, les hauteurs de l'art sublime; mais ce qui est l'exception chez le Sanzio est la règle chez le grand Buonarroti. Michel-Ange vit dans un monde surhumain; et ses imaginations audacieuses, imprévues, sont tellement au-dessus et en dehors des pensées habituelles des hommes, qu'elles rebutent par leur élévation même, et qu'elles sont loin de séduire tous les esprits, comme le font les merveilleuses et charmantes créations du peintre d'Urbin » (Ch. Clément, *Michel-Ange*, 119).

La décoration de cette voûte dont le sujet est la *représentation des personnes et des figures de l'Ancien Testament*, en insistant plus particulièrement sur les promesses contenues dans les livres saints, peut être divisée en trois parties :

1° Sur la partie plate de la voûte, Michel-Ange a peint les faits métaphysiques qui sont les fondements du christianisme, et qui, dès l'origine des temps, l'ont rendu nécessaire; tous les sujets sont empruntés aux chapitres de la Bible, racontent les commencements du monde, et le cours des iniquités humaines. L'homme est par lui-même incapable d'échapper au péché, de là, la nécessité du rédempteur;

2° C'est ce rédempteur qu'appellent, cherchent, désirent et prédisent les prophètes et les sibylles rangés tout autour de la voûte;

3° Les fresques plus petites, comprises dans les encadrements, au-dessus des arcs des fenêtres, et séparant chaque couple de personnages « dans des scènes familières à deux ou trois personnages, représentent une famille qui se continue à travers les temps, la famille de Jésus qui s'avance, à travers les âges, comme un voyageur marchant à petites journées » (Montégut).

Quant aux figures à effets architectoniques, qui ont été judicieusement nommées « les forces de l'architecture animées et devenues des personnes », Michel-Ange les a introduites dans l'économie de son ouvrage, là où il en avait besoin, et de la façon qui lui était utile. Nous les décrirons en même temps que les compositions qu'elles encadrent.

« Ces figures, si on les examine isolément, sont d'une telle beauté qu'on serait tenté de les prendre pour l'œuvre de prédilection du maître, dans ce travail de la voûte, mais un regard sur l'ensemble prouve qu'elles appartiennent seulement à l'échafaudage » (Burck.).

1° Partie plane. — *Scènes de la Genèse.*

* *L'Éternel séparant la lumière des ténèbres.*

Vu à mi-corps, ceint d'une tunique rose, les bras levés, il regarde; et, avec son regard, la pensée de la création vient d'éclore.

« On dit que l'étroitesse de l'espace obligea Michel-Ange à s'en tenir à une figure isolée pour ce compartiment. Si cela est vrai, voilà une nécessité matérielle qui a bien servi son génie; c'est donc au hasard d'une gênante disposition de la voûte que nous serions redevables de cette grandiose figure. C'est ici le cas de faire observer que ces sortes de gênes servent toujours bien les hommes de génie, et que les médiocrités ne savent jamais s'en tirer » (Montégut).

* *L'Éternel crée le soleil et la lune.*

L'Éternel, dans le manteau duquel sont blottis des anges, la main gauche étendue vers le soleil, la main droite vers la lune, est vu de face, « dans un raccourci étonnant »; au second plan, l'Eternel s'éloigne, en « présentant un raccourci inverse, plus étonnant encore » (Ch. Blanc).

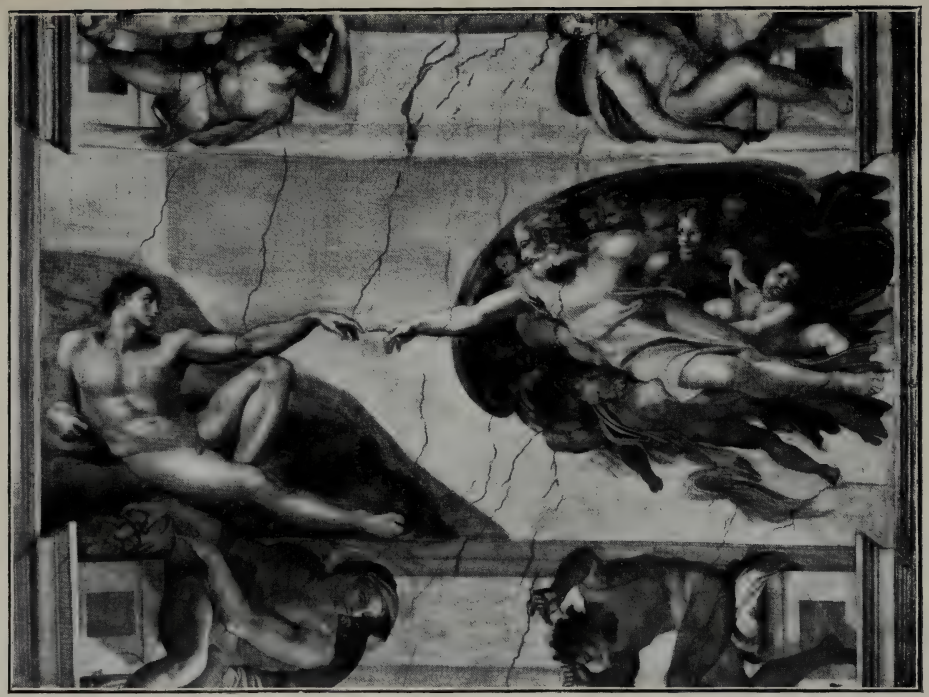
* *L'Éternel sépare les eaux.*

Planant au-dessus de la terre, accompagné de deux anges, il étend les bras.

* *Création de l'homme.*

« Adam est déjà formé, il existe matériellement, et ce que Michel-Ange a voulu exprimer, c'est la création intellectuelle, la genèse de l'esprit vivant » (P. Mantz). A demi-couché sur la pente d'une colline, Adam se soulève et tend le bras gauche vers l'Éternel qui vole vers lui, ceint d'un manteau dans les plis duquel s'abritent des anges, et l'anime du doigt, sans le toucher « geste admirable, espace sacré entre ce doigt du créateur et celui de la créature, petit espace où tient l'infini de l'invisible et du mystère » (Zola).

« Jamais artiste n'avait construit la figure humaine avec une force aussi imposante et aussi désinvolte. Jamais l'architecture des organes de l'homme n'avait été conçue avec une telle puissance, avec une élégance aussi mâle. Il semble que cette créature faite à l'image du Dieu qui l'a créée, soit capable de soulever le monde. A côté d'une figure caractérisée par de tels accents, tout devient pâle, tout devient faible, et aucun dessin, même parmi les plus beaux, ne peut souffrir la comparaison avec celui-là » (Ch. Blanc). — « Adam est superbe. Jamais, depuis les merveilles de l'art antique, la forme humaine n'avait été revêtue de cette mâle élégance; jamais, contour plus mélodieux n'avait enfermé des proportions plus suaves. Et comme il appartenait à Michel-Ange de mettre



Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

BUONAROTTI (MICHEL ANGELO) dit MICHEL-ANGE.

La Création de l'Homme.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

BUONAROTTI (MICHEL ANGELO) dit MICHEL-ANGE.

La Tentation.

partout un peu de son cœur, il a laissé transparaître, sur le visage d'Adam, l'expression discrète d'une vague tristesse. L'homme qui reçoit de Dieu les dons de la vie et de la pensée, regarde son créateur avec une sorte de mélancolie, et son regard semble dire : A quoi bon? » (P. Mantz).

*Création de la femme.

A la parole de Dieu, Ève jaillit des flancs d'Adam, endormi au pied d'un arbre, et les mains jointes, s'incline, dans l'attitude de la prière, devant son créateur.

« Par la robustesse de son élégance, par l'ampleur de ses formes, où éclate, dans sa fleur, la vie immaculée, l'Ève de la Sixtine a rendu presque impossible la tâche des artistes qui, dans l'avenir, devaient essayer de représenter la grande aïeule. Il ne faut pas décourager ceux que pourra tenter encore la réalisation de cette figure, qui est une idée, car elle doit être à la fois symbolique et réelle, mais ne semble-t-il pas que Michel-Ange ait dit le dernier mot, et que l'imagination ait peine à concevoir, autrement qu'il l'a vue, la première des épouses et des mères? » (P. Mantz). — « Par la manière dont il a représenté les deux naissances d'Adam et d'Ève, Michel-Ange a trouvé moyen de faire sentir la différence des matières dont ils furent formés. Adam est tiré d'un limon inerte; aussi sort-il du néant comme d'un sommeil, sans étonnement, mais sans souvenir. Ève est tirée du limon vivant d'Adam; aussi naît-elle toute vibrante, en proie aux plus précieuses émotions de la vie, comme si elle avait été simplement retenue captive par enchantement » (Montégut).

*La Tentation.

Dans le Paradis, à gauche, Adam, debout, au pied de l'arbre du Bien et du Mal. Autour du tronc, est enlacé le serpent — au buste humain — qui tend une pomme à Ève assise. A droite, un ange, brandissant un glaive, chasse Adam et Ève.

« Personne ne songe à chercher la douleur des visages; c'est le torse entier, ce sont les membres agissants, c'est la charpent humaine avec l'assiette de ses poutres intérieures, avec la solidité de ses supports herculéens, avec le froissement et le craquement de ses jointures mouvantes, c'est l'ensemble qui frappe. La tête n'y entre que comme une portion, et l'on reste immobile, absorbé par la vue des cuisses qui soutiennent de pareils troncs, des bras indomptés qui soumettront la terre hostile » (Taine).

*Caïn et Abel.

Scène de sacrifice : autour de l'autel, se pressent divers personnages; l'un apporte du bois, l'autre tient un couteau, un troisième tient un vase, un quatrième est assis à terre, à califourchon, sur un bélier égorgé ; deux autres, à gauche, entraînent, l'un, un bélier, l'autre, un bœuf.

*Le Déluge.

A gauche, des malheureux se réfugient sur une montagne qui

s'élève au milieu des flots, et cherchent à sauver, les uns leurs parents et les autres leurs enfants qu'ils tiennnent embrassés; à droite, au second plan, des naufragés se sont réfugiés sous une tente dressée contre un arbre; d'autres s'entassent dans une barque que les flots vont engloutir; au fond, s'aperçoit l'arche de Noé; le ciel est sillonné d'éclairs.

« Jamais le cataclysme biblique n'a inspiré de page plus émouvante. Dans cette scène de deuil, dont la complication a effrayé la patience des copistes, Michel-Ange est le poète du drame absolu; il peint, dans la brume d'un paysage aux désolations infinies, toutes les colères de la nature, toutes les angoisses de la mort » (P. Mantz).

**L'Ivresse de Noé.*

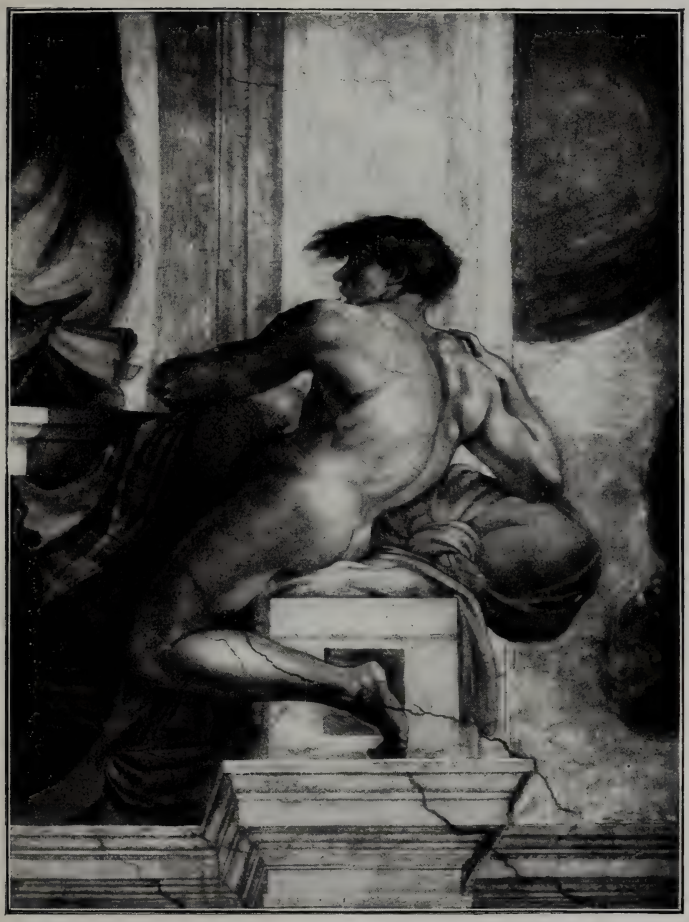
Au premier plan, est couché à terre le patriarche, enveloppé d'une draperie que soulève Cham; au second plan, ses deux autres fils. Au fond, devant une habitation, un homme, une bêche à la main.

« Il n'est rien de plus beau que les figures des trois jeunes gens dont la désinvolture hautaine, si souvent imitée, n'en reste pas moins inimitable » (Ch. Blanc). — « Cette composition d'un petit nombre de figures, cette fresque est le plus haut degré où il soit permis d'atteindre » (Burck.).

« Telles sont les scènes représentées dans le plafond de la Sixtine. La Bible en a fourni les données; mais on peut dire que Michel-Ange les a tirées entièrement de son génie. Ce qu'il y a de simple et de sauvage dans les premiers versets de la Genèse, ne pouvait être compris et rendu que par un homme à l'esprit indépendant et profond, habitué à la solitude, austère dans sa vie comme dans ses pensées. Quand on se reporte aux origines du monde, on peut se figurer la création à l'état embryonnaire, on peut croire que l'enfance de l'humanité fut débile et rudimentaire, comme toutes les enfances et que la grâce fut le seul apanage de sa faiblesse. Au contraire, Michel-Ange se représente les hommes des temps primitifs comme des êtres robustes et formidables, revêtus de muscles puissants, animés d'une vertu morale et physique, sans commencement connu, sans accroissement possible. Créé par le souffle de Dieu et à son image, le premier homme de la Bible, tel que le comprend Michel-Ange, a été, en naissant, un type accompli, un modèle de force, de souplesse et de beauté, un héros capable de concevoir les plus grandes choses, d'exécuter les plus grands desseins et de lutter à lui seul contre le reste de l'univers. Et cette façon altière de comprendre la figure humaine, Michel-Ange l'étend à toutes ses pensées, aux actions de l'Éternel, qui lui apparaît comme un vieillard méditatif, rarement doux, le plus souvent terrible, aux catastrophes du monde, telles que le déluge, et aux drames de cette Écriture, dont les récits commencent par des calamités et des crimes, par la proscription éternelle de l'innocence séduite, et par un meurtre qui est un fratricide » (Ch. Blanc).

Encadrement. — ** Les Ignudi.*

Ces neuf compartiments sont encadrés par une corniche à nombreux reliefs simulés. A chaque angle de ce cadre fictif, est assise, sur un piédestal, une figure nue, entre lesquelles, au-dessous des cinq motifs de petite dimension, est représenté un médaillon de couleur bronzée. Ces vingt figures que Vasari appelle les *Ignudi* n'ont pas de signification allé-



Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

BUONAROTTI (MICHEL ANGELO) dit MICHEL-ANGE.

Figure décorative.

gorique. Elles sont là pour le plaisir des yeux et surtout pour faire fuir les tableaux qu'elles encadrent.

« Dans le plan de l'inventeur, elles sont des statues, mais des statues mouvementées et presque vivantes, qui, vues d'en bas, présentent des raccourcis de la plus belle audace et un merveilleux relief. Elles n'ont rien à supporter, parce que, d'abord d'après leur plan idéal, il n'y a plus rien dont elles aient à soutenir le poids, et aussi, parce que les forces architectoniques doivent être non pas simplement figurées, mais bien représentées à l'aide de poétiques symboles » (P. Mantz. Burckhardt). — « Dans la voûte, ce qui, à mon gré, surpasse tout, ce sont les vingt jeunes gens assis sur les corniches, aux quatre coins de chaque peinture, véritables sculptures peintes qui donnent l'idée d'un monde supérieur et inconnu. Tous sont des héros adolescents, du temps d'Achille et d'Ajax, aussi fins de race, mais plus ardents et d'une énergie plus âpre. Là, sont les grandes nudités, les superbes déploiements de membres, les mouvements emportés des batailles d'Homère, mais avec un plus fort élan, avec une plus courageuse hardiesse de volonté virile. On n'imaginait pas que la charpente humaine ployée ou dressée pût toucher l'esprit par une telle diversité d'émotions. Les cuisses appuient, la poitrine respire, tout le revêtement de chair se tend et frémit, le tronc se plie au-dessus des hanches, l'épaule sillonnée de muscles va retrousser impétueusement le bras. Un d'eux se renverse, tirant sa grande draperie sur sa cuisse; un autre, le bras sur son front, semble parer un coup. Quelques-uns, pensifs, rêvent assis, laissant pendre les quatre membres. Plusieurs courent, enjambant une corniche ou se rejettent en arrière avec un cri. Trois d'entre eux, au-dessus d'Ezéchiel, de la Persica et de Jérémie, sont incomparables : l'un surtout, le plus noble de tous, calme et intelligent comme un dieu, et qui regarde, accoudé sur des fruits, une main posée sur ses genoux. On sent qu'ils vont se remuer, agir, et l'on voudrait les garder devant soi dans la même attitude. La nature n'a rien produit d'égal; c'est ainsi qu'elle aurait dû nous faire; elle trouverait ici tous les types; à côté des géants et des héros, des vierges, des adolescents pudiques, des enfants qui jouent, cette charmante Ève si jeune et si fière, cette belle Delphica, pareille à une nymphe primitive, qui tourne ses yeux remplis d'un étonnement naïf, tous fils ou filles de la race colossale et militante, mais à qui leur âge a conservé le sourire, la sérénité, la joie simple, la grâce des Océanides d'Eschyle et de la Nausicaa d'Homère. Une âme d'artiste porte en soi tout un monde, et celui de Michel-Ange est ici tout entier » (Taine, 288).

2° Les Pendentifs. — *Les Prophètes et les Sibylles.*

En s'approchant des murailles latérales, la voûte s'infléchit en forme de voussures, et douze pendentifs sont formés par la retombée des arcs, rectangulaires au sommet, échancrés à leur angle inférieur ; c'est là que Michel-Ange a représenté *les Prophètes et les Sibylles,* qui sont le dernier mot de l'inspiration poétique et de la grandeur monumentale. « L'homme et la femme, devenus dieux, démesurés dans la forme de la musculature et dans la grandeur de l'expression intellectuelle, tous de la même famille ample et majestueuse, régnant avec la souveraineté de l'éternelle santé et de l'éternelle intelligence, réalisant le rêve d'une humanité indestructible, plus large et plus haute » (Zola).

Ces figures sont assises entre des pilastres surmontés d'enfants nus formant cariatides et imitant la sculpture, qui semblent soutenir l'enca-

drement de la partie plane, « de manière que les histoires de la Bible fussent en quelque sorte dominées par ces personnages qui, paraissant animés de l'esprit de Dieu, devaient tenir plus de place que les autres figures et se détacher d'abord, par la seule grandeur de leurs proportions » (Ch. Blanc).

« L'air de hauteur des figures de la Sixtine, l'audace et la force qui percent dans tous leurs traits, la lenteur et la gravité des mouvements, les draperies qui les enveloppent d'une manière hors d'usage et singulière, leur mépris frappant pour ce qui n'est qu'humain, tout annonce des êtres à qui parle Jéovah, et par la bouche desquels il prononce ses arrêts » (Stendhal).

Chaque figure est accompagnée de deux petits génies, dans des attitudes différentes, qui ne représentent pas, comme on pourrait le croire, la source de l'inspiration; mais sont, comme le fait justement remarquer Burckhardt, « des serviteurs, des suivants, dont leur présence soulève la figure, la hausse à quelque existence supra-terrestre ».

Montégut donne une judicieuse explication de la pensée de Michel-Ange en introduisant les Sibylles dans la décoration de la chapelle. « Ce mélange n'a jamais été bien compris. Ce n'est pas seulement par un souvenir de la tendresse un peu bizarre que l'Église du moyen âge eut pour les Sibylles que Michel-Ange les fit alterner avec les Prophètes. La pensée de l'artiste va plus loin. Les Prophètes appartiennent exclusivement au peuple d'Israël, tandis que les Sibylles appartiennent à toutes les nations païennes ; les prophètes appartiennent au sexe masculin, les sibylles au sexe féminin ; par conséquent, l'assemblée de Michel-Ange embrasse le genre humain et l'univers en entier, ce qui veut dire : ce n'était pas seulement un peuple, celui d'Israël, c'était le genre humain tout entier qui attendait le rédempteur, qui le pressentait et le cherchait. »

Pour le spectateur qui, de l'autel, se dirige vers la droite, les figures se présentent dans l'ordre suivant :

* *Jérémie.*

Vu de face, en robe grise et manteau rose, plongé dans la rêverie, le coude gauche appuyé sur son genou, la main sur son menton, il laisse tomber son autre bras avec une indicible expression de découragement. Derrière le prophète, deux enfants.

« Chose étrange ! ce prophète de la désolation, n'est pas représenté gémissant ; il est au contraire abîmé dans le silence de la rêverie, et sa douleur produit une impression plus profonde par cela seul qu'elle est muette » (Ch. Blanc). — « Sa barbe tressée et flottante qui descend jusqu'à la poitrine, ses mains de travailleur, sillonnées de veines saillantes, son front plissé, son masque épais, le grondement sourd qui va sortir de sa poi-

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

BUONAROTTI (MICHEL ANGELO) dit MICHEL-ANGE.

Le Prophète Ezéchiel.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux

BUONAROTTI (MICHEL ANGELO), dit MICHEL-ANGE.

La Sibylle Erythree.

trine, donnent l'idée de ces rois barbares, sombres chasseurs d'aurochs, qui venaient heurter leur colère inutile contre les portes de l'empire romain » (TAINE).

**La Sibylle Persique.*

De profil tournée vers la gauche, en robe verte et manteau rose, qui lui enveloppe la tête « bossue de son long âge, elle approche de ses yeux fatigués, un livre qu'elle tient de ses deux mains noueuses et qu'elle semble dévorer, avare, envieuse, pour elle seule » (MICHELET). Les deux enfants, au second plan, sont appuyés contre son genou.

**Ezéchiel.*

Interrompant son rêve, la tête serrée d'un turban de Syrie « tête de fer, tête révolutionnaire, s'il en fut », il se retourne brusquement, à gauche, comme s'il entendait la voix divine, le bras droit en avant, tenant, de la main gauche, un rouleau de papyrus ; et son mouvement est si brusque, que l'air soulève, sur son épaule, un pan de son manteau jaune drapé sur une robe grise ; à gauche, deux enfants.

« Le seul de tous les prophètes peint dans l'action de parler, car c'est lui qui annonce aux Juifs la fin de leur captivité, le rétablissement de leur temple et la venue du Messie » (CH. BLANC).

**La Sibylle Erythrée.*

« Belle comme une statue grecque, pensive comme une divinité égyptienne », de profil tournée vers la droite, les jambes croisées, en corselet blanc et manteau jaune, elle tourne, de sa main tendue, les feuillets d'un livre ; au second plan, un génie rallume la lampe mourante.

**Joël.*

Vu de face, en robe grise et manteau rouge, la tête baissée sur un papyrus qu'il déroule, il semble s'effrayer des prédictions qu'il y découvre ; à ses côtés, deux enfants, celui de droite, le bras tendu vers son petit compagnon.

D'après M. DE GEYMÜLLER, sous les traits du prophète, le peintre aurait représenté l'architecte Bramante. « Cette observation emprunte un caractère particulier de vraisemblance à la similitude du sens figuré des deux noms. *Bramante* en italien et *Joël* en hébreu, désignant également l'homme qui, par excellence, désire et souhaite avec ardeur » (GRUYER, *Raphaël*, I, 179).

Au-dessus de la porte :

**Zacharie.*

De profil, tourné vers la droite, en robe jaune et manteau vert,

plongé dans la méditation, il feuillette un livre, « une jambe haute, l'autre basse, ne s'apercevant même pas d'une position si fatigante, dans sa fureur de lire »; à gauche, deux enfants.

**La Sibylle Delphique.*

De trois quarts tournée vers la gauche, le visage de face; en robe verte et manteau bleu à doublure jaune; de la main droite, elle déroule une banderole; au fond, deux enfants dont l'un tient un livre ouvert.

« Depuis que l'esprit de l'homme se plaît à imaginer des contours et des formes, on ne connaît pas de plus belles combinaisons de courbes que celles que décrivent ses bras superbes et l'enroulement de son manteau » (P. Mantz).— « Vierge et féconde, débordante de l'Esprit, gonflée de ses pleines mamelles et le souffle aux narines, elle lance un regard âpre, celui de la Vierge de Tauride » (Michelet).

**Isaïe.*

« Saisi par de profondes réflexions pendant qu'il lisait le livre de la loi, il a placé sa main dans le livre, pour marquer l'endroit où il en était, et la tête appuyée sur l'autre bras, se livrait à ses hautes pensées, quand tout à coup, il est appelé par un ange. Loin de se livrer à aucun mouvement imprévu, loin de changer d'attitude, à la voix de l'habitant du ciel, le prophète tourne lentement la tête et semble ne lui prêter attention qu'à regret » (Stendhal).

« Cette simple figure, étudiée avec application, suffirait pour enseigner les vrais principes de l'art et former un bon peintre » (Vasari).

**La Sibylle Cumique.*

De profil tournée vers la gauche, en robe grise et manteau rose, elle lit dans un livre, qu'elle tient de ses deux mains, ouvert sur le montant de son siège; au fond, à gauche, les deux enfants enlacés, l'un portant, sous son bras, un livre.

« Terrifiante de science et de vieillesse, restée d'une solidité de roc avec son masque ridé, son nez de proie, son menton carré qui avance et qui s'obstine » (Zola).

**Daniel.*

Vu de face, en robe bleue et manteau gris, la main gauche posée sur un livre ouvert qu'un enfant debout, à ses pieds, tient appuyé sur sa tête, il écrit, de sa main droite, sur une tablette, et semble comparer deux textes inquiétants, les lèvres serrées, les yeux fixes, pareil à un mathématicien qui cherche la solution d'un problème.

**La Sibylle Libyque.*

Vue de dos, le visage de profil tourné à gauche, en robe grise et manteau jaune, les bras et les épaules nues, elle soulève, de ses deux mains, un livre ouvert et, laissant tomber un regard dédaigneux, exprime comme le mépris du vulgaire auquel il est interdit de jeter les yeux sur les livres sibyllins. A ses pieds, à gauche, deux enfants conversant entre eux.

Au-dessus de l'autel :

**Jonas.*

Presque nu, une draperie grise sur les jambes, le torse tordu, les bras repliés, la tête en arrière levée vers le ciel, la bouche grande ouverte, il compte sur ses doigts les quarante jours qui restent à Ninive; à sa droite, la baleine et deux enfants.

« Le plus admirable de tous est le prophète Jonas, placé au commencement de la voûte; car, contrairement à la forme de cette voûte, par suite des effets de lumière et d'ombre, le torse, qui est raccourci en dedans, se trouve à l'endroit le plus rapproché de l'œil, et les jambes, qui s'avancent, sont à l'endroit le plus éloigné : chose étonnante et qui montre l'habileté de cet homme dans l'art de pratiquer le raccourci et la perspective » (Condivi).

« Il semble que l'Écriture ait produit sur Michel-Ange le même effet qu'ont éprouvé de nobles esprits en lisant les poèmes d'Homère. Le peintre s'est identifié avec le génie des prophètes; il a vécu avec eux; il les a vus grands, fiers pensifs, attristés. Par un choix de lignes qui n'appartient qu'à lui, par le développement prononcé des muscles et la sveltesse des jointures, en supprimant certains détails et en exagérant l'accentuation des autres, il est parvenu à en faire des êtres surhumains dont le modèle ne se rencontre nulle part. Il a imprimé à ces prophètes un air de hauteur, un caractère de force imposante et de sombre majesté qui feraient paraître mesquin, timide et froid tout ce qu'on voudrait leur comparer » (Ch. Blanc). — « Tous, d'ailleurs, ont une action différente, et tous expriment un sentiment, un trouble intérieur. La grandeur intellectuelle s'allie, chez chacun d'eux, avec l'ampleur du geste, avec la majesté de la silhouette » (P. Mantz). — « On peut dire que les figures des Sibylles sont une véritable création. Rien n'y rappelle la vie commune, les visages connus, et tout cependant y est vraisemblable. Leur physionomie, leur ajustement, leur attitude indiquent en elles des êtres appartenant à un monde idéal, des personnages que le peintre n'a pu voir que dans la chambre claire de son génie. Grandioses, imposantes, ces Sibylles sont dignes d'accompagner les Prophètes de la Bible » (Ch. Blanc).— « Elles sont, en outre, admirables au point de vue du costume. Le caprice s'y montre puissant, tout en restant simple. Les coiffures, surtout, ont un accent exotique, une singularité inédite, en même temps que grandiose. La beauté des draperies est digne de l'antique, mais avec le frémissement moderne, le *flebile nescio quid* qui, dans le pli d'une étoffe, met quelque chose d'humain. »

Cette succession de Prophètes et de Sibylles, d'après Montégut, serait symbolique; « elle nous ferait parcourir tous les degrés de l'échelle morale par laquelle l'homme s'élève jusqu'à l'infini et par laquelle Dieu peut descendre jusqu'à l'homme. Récapitulons ces degrés en leur donnant leurs noms philosophiques. Aux deux extrémités

de l'échelle : la foi — Jonas ; et la piété — Zacharie ; échelons de l'intelligence : l'intuition contemplative — la Libyque ; l'enthousiasme — Daniel ; l'étude patiente — la Cuméenne ; la méditation — Isaïe ; le délire poétique — la Delphique ; échelons de la passion : la douleur — Jérémie ; le zèle jaloux — la Persique ; l'amour violent — Ézéchiel ; l'ardeur de savoir — l'Érythréenne ; la constance fidèle à la vérité — Joël. Voilà la lumière qui jaillit de la succession des personnages. »

3° *Les Précurseurs et les Ancêtres du Christ.*

Ces Prophètes et ces Sibylles sont assis sur un trône sous lequel, dans un cartel, est inscrit leur nom, et qui est supporté par un petit ange renfermé dans un cul-de-lampe. Ces grandes figures sont séparées l'une de l'autre par des espaces que Montégut appelle des bonnets d'évêque et qui ne sont, en terme d'architecture, que la pénétration du tympan dans la voussure ; ils se partagent en deux sections séparées par une archivolte ; le tympan proprement dit, au-dessus de l'imposte, et la partie de pénétration dont les nervures se rejoignent en angle aigu sur l'entablement central de la voûte. Sur ces nervures, « des adolescents nus tendent leur échine ou déploient leurs membres, tantôt fièrement étendus et reposés, tantôt élancés et luttant ; quelques-uns crient, et de leur cuisse raidie, de leur pied crispé, ébranlent furieusement le mât » (Taine). A l'intérieur « des figures de beauté, de puissance et de grâce naissent encore, se pressent, abondent, ce sont les *Ancêtres du Christ* ; les mères songeuses aux beaux enfants nus, les hommes aux regards lointains fixés sur l'avenir, la race punie, lasse, désireuse du Sauveur promis » (Zola). Ces scènes familiales, « véritables tableaux de génie », sont à deux ou trois personnages, la mère, l'enfant qu'accompagne quelquefois le père.

Là, une figure pâle qui, sur un dévidoir, voit défiler l'irrésistible fil que rien n'arrêtera ; une autre, en face d'un miroir, voit s'y réfléchir des objets qui, sans doute, passent derrière elle, si effrayants que de son pied crispé, elle frappe au mur ; sous Ézéchiel, une femme enceinte plongée dans le sommeil ; et la même femme éveillée, mais jeune mère maintenant, son enfant devant elle. Sous la Sibylle Persique, un petit nourrisson, enveloppé, comme une momie d'Égypte, est endormi ; sa mère baissée, l'entoure, l'embrasse et l'enveloppe d'elle-même.... Plus loin, on le voit, grandi, délivré du maillot, regardant sa mère qui prépare sa bouillie. Le plus beau de ces triangles est celui qui correspond au cartel où se lisent les noms de Josaphat et d'Aza. Il contient une « admirable figure féminine, une merveille d'expression, un véritable chant de douleur. Aza est ici représentée comme l'image du malheur, de la misère, de la condamnation au travail, de l'humanité, enfin, non rachetée » (Voir Michelet, Ch. Blanc, P. Mantz).

Au milieu de chaque tympan, appuyé sur le chambranle des fenêtres,

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux

BUONAROTTI (MICHEL ANGELO) dit MICHEL-ANGE.

Aza.

est un cartouche portant les noms d'*ancêtres et de précurseurs du Christ*, les scènes que nous venons de décrire se rapportant, dans la pensée de Michel-Ange, à la famille du Sauveur, se continuant à travers les âges et marquant deux des générations qui ont précédé et préparé le Sauveur.

Les quatre pendentifs auxquels donnent naissance les angles de la voûte sont occupés par quatre compositions ayant rapport aux délivrances miraculeuses du peuple d'Israël.

Au-dessus de la porte, encadrant le prophète Zacharie :

I. — **David vainqueur de Goliath.*

L'enfant, assis à califourchon sur le dos du géant couché, à terre, brandit un glaive, de la main droite, tandis que, de la gauche, il appuie sur le sol, la tête de son ennemi. Celui-ci, s'arc-boutant sur ses deux bras, cherche à se relever; au premier plan, la fronde; au fond, des soldats vus à mi-corps.

II. — **Judith et Holopherne.*

A droite, sous une tente, Holopherne, décapité, les bras et les jambes crispés dans les dernières convulsions. A gauche, au premier plan, Judith recouvrant, d'une draperie, la tête du chef posée sur un plat, qu'une servante soutient, de ses deux mains, sur sa tête. Cette servante se baisse pour permettre de dissimuler son trophée à Judith qui se retourne, effrayée, vers sa victime.

Au-dessus de l'autel, encadrant Jonas :

I. — **Le Serpent d'airain.*

A droite, les Hébreux, hommes, femmes, enfants, enlacés par des serpents, se tordant sous les morsures des reptiles; à gauche, des fidèles regardant avec piété le serpent d'airain enroulé autour d'un mât, au milieu du camp.

« Plus divine que toutes les autres compositions encore, est l'histoire des serpents de Moïse, dans laquelle on voit le carnage de morts que font la plaie, la piqûre et la morsure des serpents; on y voit le serpent en bronze que Moïse plaça sur un mât; dans cette histoire, on reconnaît la diversité de mort de ceux qui sont privés de tout espoir par les morsures: l'on voit le plus atroce des poisons faire mourir une quantité de gens par les spasmes et la peur; l'on voit ceux qui, paralysés, ne peuvent pas bouger et qui sont retenus et enlacés par les jambes et les bras, et aussi les très belles têtes qui crient et se débattent désespérées. Non moins beaux sont ceux qui regardent le serpent et s'aperçoivent que leur douleur diminue et que la vie leur est rendue, et leurs regards marquent une très grande affection; parmi lesquels, on voit une femme qui est soutenue

par un homme, de telle manière que l'on sent à la fois l'effort invincible de celui qui la soutient, et le besoin qu'elle avait d'être soutenue dans un tel effroi, avec une telle blessure » (Vas., vii, 175).— « L'homme qui, serré à mi-corps par un serpent, l'arrache avec son bras reployé et se tord, en écartant les cuisses, fait penser aux luttes des premiers humains contre les monstres dont les croupes limoneuses ont labouré le sol antédiluvien. Les corps entassés, mêlés les uns dans les autres et renversés les talons en l'air, les bras arc-boutés, les échines convulsives, frémissent sous l'enlacement des reptiles; les gueules hideuses font craquer les crânes, viennent se coller contre les lèvres hurlantes; les cheveux hérissés, la bouche ouverte, des misérables tressaillent à terre, pendant que leurs pieds buttent furieusement au hasard dans le fouillis humain » (Taine).

II. — *Le Supplice d'Aman.

A gauche, Assuérus, Esther et Mardochée assis à une table décident le châtiment d'Aman. A droite, Assuérus, couché sur un lit, au pied duquel deux de ses officiers lui lisent les annales de son règne, étend le bras droit vers deux de ses serviteurs qui franchissent le seuil d'une porte et regardent le supplice d'Aman, cloué sur une croix.

« Cette figure, vue en raccourci, est extraordinairement bien faite, le buste et le bras qui s'avance, les autres membres, au second plan, semblent non de la peinture, mais vivants et en relief. Cette figure est certainement, entre les difficiles et les belles, la plus belle et la plus difficile » (Vas., vii, 185).

« Parmi les innombrables gravures de la décoration de la chapelle Sixtine, il faut citer : Cherubino Alberti : *les Prophètes et les Sibylles*. Audran : *David et Goliath*. Domenico del Barbiero : différents groupes du *Jugement dernier*. Francesco Bartolozzi : la *voûte* et *le Jugement dernier*. Nicolo Beatrizet : *le Jugement dernier*, *le Prophète Jérémie*, *la Sibylle Libyque*, *la Conversion de saint Paul*. Bertelli : *le Déluge*, *le serpent d'airain*. Giulio Bonasone : *la Création de la femme*, *Judith et Holopherne*, *le Jugement dernier*. Cartari : *Jugement dernier*. Cavalleriis (Giov.-Batt.) : *le Jugement dernier*, *les deux fresques de la chapelle Pauline*. D. Chiossone : *le Péché originel*. J. Coiny : *la Création de la Femme*. D. Cunago : *les Prophètes*, *les Sibylles*, *les différents sujets de la voûte*. L. Fabre : *les Prophètes*, *les Sibylles*. Fargat : *David et Goliath*. G. Fister : *les différents sujets de la voûte*, *les Prophètes*, *les Sibylles*. G. Ghisi : *le Jugement dernier*, *les Prophètes et les Sibylles*. A. Guillemot : *le Jugement dernier*. Lewis (Fr.-Chr.) : *Création de l'homme*, *Isaïe*, *différents groupes du Jugement dernier*. Lingéa : *la Création de l'homme*, *le Serpent d'airain*, *Judith et Holopherne*. Lucchesi : *le Jugement dernier*, *le Martyre de saint Pierre et de saint Paul*, *le Prophète Ezéchiel*. Metz : *le Jugement dernier*, *la Création de l'homme*, *les Prophètes et les Sibylles*. Normand : *le Jugement dernier*, *les Prophètes et les Sibylles*, *la Conversion de saint Paul*. Olivier : *le Serpent d'airain*. Ottley : *Groupe* du *Jugement dernier*. Piroli : *le Jugement dernier*, *les Prophètes et les Sibylles*. Marc-Antoine : *Adam et Eve chassés du Paradis*, *les Enfants de Noë*, *les Anges sonnant la trompette au Jugement dernier*. Savorelli : *Aza*. Soyer (Mme) : *les Prophètes*, *les Sibylles*, *les différents sujets de la voûte*. Trasmondi : *le Péché originel*. Vico : *Judith et Holopherne*, *le Prophète Isaïe*. Volpato : *les Sibylles de Delphes*, *de Cumes*, *d'Erythrée*, *les Prophètes Joël*, *Zaccharie*. *Daniel*. Consulter Passerini (*La bibliographia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle opere*. Firenze, 1875).

« On est habitué généralement à regarder Michel-Ange comme un dessinateur qui n'a fait de la peinture qu'avec du dessin ; cependant,

quand on regarde la voûte de la Sixtine, on s'aperçoit, au premier coup d'œil, que ce vaste ensemble est plein d'harmonie, que la distribution du clair et de l'obscur y a été faite comme elle aurait pu l'être par un excellent coloriste; ses médaillons, peints en bronze, entre les grandes figures assises, donnent une tache sombre, qui alterne avec les taches claires formées par les enfants peints en marbre. La couleur de chair ressort à merveille sur ces deux valeurs. A cette alternance symétrique de vigueurs bronzées et de clairs marmoréens, s'ajoute naturellement la variété de couleurs employées dans les neuf compositions : le bleu nuancé des ciels, les dégradations du vert dans les paysages, le ton glauque des eaux et le ton brun du limon de la terre....

« Ce n'est pas tout; pour plus d'harmonie, des figures, placées deux à deux, dans les tympans des arcs aigus de la voûte, rappellent la couleur du bronze des médaillons, et des bucrânes, placés au sommet des mêmes arcs, rappellent la couleur du marbre, tandis que des festons de fruits et de feuillages, tenus par quelques-unes des figures assises sur les piédestaux, rappellent, à leur tour, les verdures de la création et celles de l'Eden. Enfin, l'œil est conduit progressivement, des petites cariatides d'enfants aux figures plus grandes imitant le bronze, de celles-ci aux personnages, plus grands encore, qui sont assis sur les piédestaux simulés, et de ceux-ci, aux images colossales des Prophètes et des Sibylles. Ainsi, la répétition, l'alternance, la symétrie, la progression, la consonnance, tous ces éléments de l'art décoratif sont combinés, balancés, mis en œuvre par Michel-Ange, vingt ans avant Corrège et tout aussi bien qu'ils auraient pu l'être par Corrège lui-même » (Ch. Blanc).

« Sous la main du grand décorateur de la Sixtine, la fresque a des suavités dont les autres procédés de la peinture ne lui fournissaient pas l'équivalent. Il faut surtout noter le fait capital, la modification qui s'était produite dans sa manière; grâce aux influences ambiantes, Michel-Ange, relativement sec dans *la Sainte Famille* d'Agnolo Doni, s'était renouvelé, et, disons-le, attendri. Cette grande révolution, commencée par Léonard, cette recherche de la morbidesse, les voilà précisées et mises en évidence, dans les figures nues de la Sixtine. Heure glorieuse pour la peinture : Michel-Ange continue Léonard de Vinci » (P. Mantz).

« C'est en contemplant cette voûte de la Sixtine qu'on peut voir combien est misérable cette prétendue doctrine du réalisme, renouvelée, de nos jours, par des ouvriers en peinture. N'est-il pas remarquable que des ouvrages, placés par l'admiration publique au sommet de l'art, des ouvrages impossibles à surpasser, à égaler, ont été faits par un artiste qui, enfermé tout seul dans la chapelle Sixtine, sans copier la nature, sans avoir besoin de faire poser le modèle, autrement que pour s'assurer d'une forme ou d'un mouvement, a su créer, en vertu de sa science pro-

fonde, des êtres à la fois naturels et surhumains? Où donc les aurait-il trouvés, autre part que dans son âme, ces types qui représentent et qui résument les sentiments les plus élevés, sous des formes si puissantes et si génériques? Aurait-il suffi de se promener dans les rues de Rome, pour y rencontrer la sibylle Erythrée, ou la sibylle Persique ou celle de Libye? Quelle femme, quel modèle de profession, aurait eu autant de majesté dans son attitude, autant de profondeur dans son attention, et, dans son mouvement, autant de superbe? Qu'on nous cite un peintre naturaliste qui ait inventé de pareilles choses, ou qui en ait seulement approché? Pourtant, elle est puisée dans l'essence même de la vérité, l'invention de ces figures de Sibylles et de Prophètes ; mais, c'est une vérité choisie, épurée, primordiale, c'est-à-dire dégorgée de tous les accidents qui ont pu la défigurer ou la corrompre dans l'individu vivant; et c'est ainsi que Michel-Ange nous enseigne par la seule éloquence de ses œuvres ce grand principe de l'art : qu'il faut prendre la nature pour modèle, et qu'il ne faut pas prendre un modèle pour la nature » (Ch. Blanc).

Nous ne pouvons quitter cette chapelle, sans rappeler à nos lecteurs les pages admirables que ces peintures ont inspirées à notre grand historien Michelet. Dans son volume de *La Renaissance*, il a consacré un chapitre à ce qu'il a appelé la situation de Michel-Ange comme prophète et, paraphrasant cette opinion de Dumesnil, dans *l'Art italien*: « Michel-Ange fut la conscience de l'Italie : de la naissance à la mort, son œuvre fut le Jugement, » il a tiré la philosophie des compositions dont l'ensemble forme la voûte de la chapelle et il s'exprime en ces termes :

« Dans quel ordre doit-on étudier ce livre sibyllin? C'est une des plus difficiles questions que puisse poser la critique, une de celles qui nous ont le plus souvent embarrassé. Rien n'est plus important que la filiation logique des idées, la vraie série chronologique des travaux dans cette œuvre capitale, dominante de la Renaissance....

« C'est dans cette solitude absolue des années 1507, 1508, 1509, 1510, c'est pendant la guerre de la Ligue de Cambrai, où le pape porta le dernier coup à l'Italie en tuant Venise, que le grand Italien fit les Prophètes et les Sibylles, réalisa cette œuvre de douleur, de liberté sublime, d'obscurs pressentiments, de pénétrantes lueurs. La lampe que le grand cyclope portait au front dans l'obscurité de sa voûte, elle nous éclaire encore.... Grand souffle et grand esprit! Quel air libre circule ici, hors de toute limite de nations, de temps, de religion! Tout l'Ancien Testament y est, mais contenu. Et ceci le déborde. Du christianisme, nul signe. Le salut viendra-t-il? Rien n'en parle, mais tout parle du Jugement. Ces anges mêmes sont-ils des anges? Je n'en sais rien. Ils n'ont pas d'ailes, Etres à part. enfants de Michel-Ange qui n'eurent jamais, n'auront

jamais de frères, ils tiennent de leur père, d'Hercule et de Titan....

« Eh! quoi donc? Michel-Ange avait-il brisé avec le christianisme? Non, mais visiblement il ne s'en est plus souvenu.... Cette douce parole de paternité, de salut, redite et ajournée toujours, du moyen âge, a contracté les cœurs. La dérision semble trop forte. La grâce, qui ne fut que vengeance, verge et flagellation, a apparu si rude que désormais le monde n'attend plus rien que la justice.

« Justice et jugement, la grande attente d'un terrible avenir, c'est ce qui remplit la chapelle Sixtine. Un frémissement de terreur y fait trembler les murs, les voûtes, et pour se rassurer, on ne sait où poser les yeux....

« *Ah! ah! ah! Domine Deus!* Ce cri enfantin de Jérémie est tout ce qui peut venir, avec les larmes, en un malheur qui dépasse toutes les paroles. Mais si vous voyiez et qu'il voit! votre cœur crèverait....

« Ce qu'il voit! ce n'est plus seulement ceci qui arrache vos larmes, c'est ce qui va venir.... C'est Ravenne, c'est Brescia, vastes ruines et massacres d'un peuple, qui n'aura lieu qu'en 1512; deux ans après cette peinture, ce sont les tortures de Milan; plus tard encore, le sac de Rome.... Un monde d'art, une complète *umanità*, noyée d'une vague et d'un coup, et la barbarie qui commence, l'horreur hérissée du désert, la prospérité du chardon, les moissons de la ronce....

« Dante n'avait pas vu ces choses à son dernier cercle. Mais Michel-Ange les vit et les prévit, osant les peindre au Vatican, écrivant les trois mots de Balthazar aux murs souillés des Borgia, des meurtriers Rovère. Heureusement il ne fut pas compris. Ils auraient fait tout effacer.

« On sait comment, plusieurs années, il défendit la porte de la chapelle Sixtine, et comment Jules II lui disait : « Si tu tardes, je te jetterai du haut des échafauds. » Au jour dangereux où la porte s'ouvrit enfin, et où le pape entra en grand cortège, Michel-Ange put percevoir que son œuvre restait lettre close; qu'en voyant, ils ne voyaient rien. Étourdis de l'immense énigme, malveillants, mais n'osant médire de ces géants dont les yeux foudroyaient, tous gardèrent le silence. Le pape, pour faire bonne mine, et ne pas se laisser dompter par la vision terrifiante, gronda ces mots : « Il n'y a pas d'or dans tout cela! » Michel-Ange, alors rassuré et sûr de n'être pas compris, à cette censure futile répliqua en riant, de sa bouche amère et tragique : « Saint-Père! les gens qui sont là-haut, ce n'étaient pas des riches, mais de saints personnages qui ne portaient pas d'or et faisaient peu de cas des biens de ce monde » (Michelet, *Histoire de France*, t. VII, ch. XII).

TROISIÈME PARTIE

LES ÉGLISES. — LES ÉDIFICES RELIGIEUX

1° ÉDIFICES RELIGIEUX SUR LA RIVE GAUCHE DU TIBRE.

SANTA MARIA DEL POPOLO

(Sainte-Marie-du-Peuple).

Au nord de la place du même nom, contre la porte de la ville.

Cette église fut construite, d'après la tradition, en 1099, par le pape Pascal II, sur l'emplacement du tombeau de Néron, pour chasser les démons qui venaient la nuit inquiéter les habitants du Pincio. Réédifiée en 1227, elle fut embellie de 1477 à 1480, sous Sixte IV. Église à trois nefs.

« La façade est simple et d'un bon style; l'intérieur, construction à piliers avec colonnes engagées, de proportions un peu écrasées, a, par suite de badigeons modernes, perdu tout charme d'architecture; la coupole octogone ne peut plus lutter contre la masse trop large de l'ensemble » (Burck., 105).

Nef de droite :

1re chapelle, dite chapelle de' Venuti, autrefois de la famille de la Rovère, consacrée par le cardinal Dominique de la Rovère, neveu de Sixte IV, à la Vierge et à saint Jérôme.

Les peintures du maître autel et des lunettes sont de **Pinturicchio.**

« Dans l'église de Santa Maria del Popolo, il peignit deux chapelles, une pour Domenico della Rovere, cardinal de San Clément, dans laquelle il fut enseveli, et l'autre pour le cardinal Innocent Cibo, dans laquelle lui aussi fut enterré; et dans chacune des deux chapelles, il représenta lesdits cardinaux; sur l'autel est représentée *l'Adoration des bergers* avec un *Saint Jérôme*; sur les parois, six lunettes enrichies de très jolis motifs représentant des épisodes de la vie du saint » (Vas., III, 498 et n. 4).

Au maître autel :

* *L'Adoration de l'Enfant Jésus.*

L'Enfant Jésus, couché, au milieu, sur le sol, tourne la tête, appuyée une gerbe, à droite vers la Vierge, en robe violette et manteau vert agenouillée devant l'étable, monument en ruine, recouvert d'un toit en chaume, où le bœuf et l'âne sont enfermés. A gauche, saint Joseph, en robe grise et manteau jaune, est assis, endormi au pied d'un arbre, qui soutient le toit de l'étable et à une branche duquel il a suspendu

sa gourde. Devant lui, saint Jérôme, agenouillé, en robe violette et écharpe multicolore, un lion à ses côtés. Au second plan, deux bergers, l'un jeune, en prière, les bras croisés sur la poitrine, vu de face, l'autre plus âgé, dont on ne voit que le visage, tourné vers la droite. Au fond, des cavaliers traversant un pont jeté sur une rivière sur les bords de laquelle s'élève un édifice à clocher et coupole; à gauche, la cavalcade des Rois Mages passant sous un tunnel creusé dans un rocher, au-dessus duquel paissent des troupeaux. Au ciel, un ange venant annoncer la naissance du Sauveur.

Tableau cintré par le haut. — « Une maladroite restauration a un peu altéré le caractère primitif de l'œuvre; les têtes surtout ont quelque chose d'éteint, de doux, de léger, absolument étranger au style de Pinturicchio. A part cela, les types montrent une analogie frappante avec les Vierges de la chambre du milieu de l'appartement des Borgia, et avec les personnages du tableau de Santa Maria fra Fosse, à Pérouse, qui avait été commandé en 1496, mais qui n'avait pu être terminé qu'après le retour du peintre de Rome, en 1498. La ressemblance est surtout frappante dans la tête de la Madone avec le mince ovale, les sourcils fins et arqués, le nez droit et pointu, la petite bouche et la mèche de cheveux près de l'oreille. L'exécution des parties nues a été faite avec beaucoup de soin et d'une façon extraordinairement réaliste pour Pinturicchio. Cela se voit surtout dans les mains de saint Jérôme et de la Vierge, le pied de Joseph, et l'Enfant Jésus, si peu idéalisé, et répondant si peu aux enfants du Pérugin » (Schmarzow, *Pinturicchio*, 72). — « L'influence certaine de Melozzo da Forli se fait ici sentir. Le type rond des têtes, la construction du corps entier, les mains petites et potelées aux doigts relativement courts dérivent de *l'Ascension du Christ* et des *Anges musiciens* (Voir *Saint-Pierre*, p. 322) dans la tribune des Saints Apôtres (*id.*, 23).

Dans les lunettes, au-dessous de la coupole, **Pinturicchio** a représenté des épisodes de la vie de saint Jérôme.

« Dans les lunettes de la voûte, on aperçoit des merveilles dont on voudrait pouvoir étudier les moindres détails. C'est la légende de saint Jérôme, traitée avec une grandeur et une simplicité de style qui contraste singulièrement avec la manière molle et diffuse de plusieurs autres compositions du même artiste. Ici tout est sobre et imposant; mais il y a une scène qui fait plus d'impression que toutes les autres, c'est celle où l'on voit le saint, dressé sur son séant, disant le dernier adieu à ceux que la douleur a réunis autour de sa couche » (Rio, *Art chrétien*, II, 289).

I. — * *Saint Jérôme discutant avec un disciple de Pélage.*

Dans un vestibule, à droite, assis, le disciple tenant, de sa main gauche, sur son genou, un livre ouvert, la main droite levée, est tourné vers le saint, assis à gauche, vêtu de rouge, la main gauche sur un livre, la main droite dirigée vers son interlocuteur; au second plan, plusieurs assistants écoutant la discussion. A gauche, contre la muraille, un chapeau de cardinal; à droite, un chien et un loup. Au milieu, des livres, un encrier et des plumes sur une table recouverte d'un tapis persan. Par une ouverture, au fond, on aperçoit des arbres sur le bord d'un lac, et des montagnes à l'horizon.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

PINTURICCHIO (BERNARDINO DI BETTO dit IL).

Saint Jérôme guérissant un lion.

II. — *Saint Jérôme au désert.*

Agenouillé, de trois quarts tourné vers la droite, les yeux levés au ciel; de la main gauche, il entr'ouvre sa robe blanche, de la droite, il tient une pierre; à ses pieds, un crâne. Derrière lui, un amas de rochers. Paysage désolé, à l'horizon.

III. — *Saint Jérôme guérissant un lion.*

Au milieu, le saint, assis sur un escabeau, retire une épine de la patte d'un lion; à gauche, un moine en prière, et deux jeunes gens, l'un regardant au loin, le second la tête penchée vers le saint. A droite, deux autres moines, dont l'un, plus jeune, se serre effrayé contre un vieillard à barbe blanche, au visage calme; au fond, dans un paysage montagneux, un valet de chiens, et un moine que poursuit un lion.

IV. — *Saint Jérôme écrivant.*

A gauche, couché dans une caverne, sur un lit en planches, le saint, de profil tourné vers la gauche, écrit dans un livre qu'il appuie sur ses genoux repliés. Au premier plan, un vieillard drapé dans un manteau regarde le saint. A droite, un évêque assis, lisant, et au second plan deux assistants dont l'un, le poing sur la hanche, se tourne vers son compagnon. Au premier plan, au milieu, assis à terre, vu de dos, un clerc déroulant une banderole. Fond de paysage montagneux.

V. — *Funérailles du saint.*

Cette dernière fresque est presque invisible.

« Dans *les Funérailles*, le peintre a rencontré le pathétique : le vieillard, assis sur son lit de mort, va expirer au milieu de quelques chrétiens venus pour l'assister dans ses derniers moments et tout émus par la sérénité de sa grande âme » (Ch. Blanc, *Histoire des Peintres*).

La fresque de la première lunette semble à M. Schmarzow (p. 71), tout à fait étrangère à Pinturicchio, « tandis que les autres rappellent ce peintre par leur coloris et le dessin, bien qu'elles ne remplissent pas l'espace donné d'une façon bien heureuse ».

2e chapelle, dite Chapelle Cibo.

Au maître autel :

Maratta (Carlo). — Romain. 1625; † 1713.

L'Assomption de la Vierge.

Au ciel, la Vierge entourée de chérubins, dans une nuée lumineuse.

Sur terre, trois docteurs de l'Église : saint Augustin, à gauche est assis au premier plan et écrit; à ses pieds, une crosse; saint Ambroise, debout, au second plan, montre la Vierge à saint Grégoire assis, coiffé d'un bonnet et près duquel vole une colombe. Sur une table, est posée une tiare. Saint Jean, debout, un aigle à ses pieds, est en contemplation.

Décrit longuement par Bellori (III, 194) et cité par Burckhardt, p. 787.

Cette chapelle avait été primitivement décorée par **Pinturicchio**, ainsi que l'indique Vasari dans le passage cité ci-dessus; ces peintures ont disparu vers 1700, lors de la restauration de la chapelle par Carlo Fontana, sur l'ordre du cardinal Alderano Cibo.

3e chapelle, consacrée à la Vierge par Sixte IV, décorée par **Pinturicchio** et ses élèves.

Au maître autel :

**La Vierge et des Saints.*

Dans un paysage, au milieu, sur un trône à dossier élevé et richement sculpté avec ornements dorés, est assise la Vierge, de trois quarts tournée vers la gauche, qui soutient l'Enfant Jésus debout sur son genou droit; autour du groupe divin, à gauche, saint Augustin, mitré, appuyé sur sa crosse, et au second plan, saint Antoine de Padoue; à droite, saint François, aux mains stigmatisées, portant un crucifix; derrière lui, saint Nicolas de Tolentino.

A la partie supérieure, dans une lunette, Dieu le Père, vu à mi-corps, entouré de chérubins, bénit d'une main et, de l'autre, porte le globe terrestre.

A gauche :

**L'Assomption de la Vierge.*

A la partie supérieure, dans une mandorla soutenue à la partie inférieure par deux anges et dont les bords renferment des têtes de chérubins, la Vierge, debout sur un nuage, drapée dans un manteau blanc à fleurs, incline son regard vers la terre et joint les mains. De chaque côté, volent deux anges musiciens. A la partie inférieure, les apôtres réunis autour du sépulcre vide; au premier plan, à gauche, saint Pierre, les clefs à la main. Fond de paysage, avec une ville construite sur le bord d'un lac et un château au milieu des arbres.

A droite, au-dessus du tombeau de J. de la Rovère :

Dans une lunette :

Pieta.

Le Christ mort est soutenu par deux anges.

Au plafond, dans des lunettes circonscrites par les nervures de la voûte, sont représentés des épisodes de la vie de la Vierge :

**Naissance de la Vierge.*

A gauche, une servante auprès du lit dans lequel est étendue sainte Anne. Au milieu, près d'une bassine, deux femmes donnant leurs soins à l'enfant nouveau-né.

**La Présentation de la Vierge au temple.*

La jeune fille, les bras croisés sur la poitrine, s'éloigne de l'autel dressé, au milieu, et surélevé de deux marches, et derrière lequel se tient, debout, le grand prêtre. Au premier plan, à gauche, sainte Anne et saint Joachim; à droite, quatre assistants dont l'un au visage juvénile, encadré d'une chevelure bouclée, montre la Vierge à ses compagnons; au milieu, un petit chien.

**Le Mariage de la Vierge.*

Le grand prêtre unit la Vierge et saint Joseph. Sur les côtés, les prétendants évincés, tenant à la main leurs rameaux qui n'ont pas fleuri; à gauche, un enfant, certainement un portrait.

Cette fresque est presque la reproduction du tableau peint par le Pérugin, en 1497, pour l'église de Fano.

**L'Annonciation.*

Dans une pièce soutenue par des colonnes dont les piédestaux sont ornés d'écussons, au milieu, devant un pupitre richement sculpté, est assise la Vierge, de profil tournée vers la gauche, tournant les feuillets d'un livre. Cinq anges apparaissent à la jeune fille. Trois au milieu, au second plan, deux en avant, sur les côtés.

**La Visitation.*

Au milieu, sainte Élisabeth accueille la Vierge qui accompagne saint Joseph, appuyé sur un bâton; à droite, Zacharie retenant les plis de son manteau.

A la voûte, au milieu de motifs décoratifs, dans des médaillons, *quatre Prophètes*, vus en buste, et un *Ange musicien*.

Sur les murailles, entre les plinthes, des peintures en camaïeu imitant des bas-reliefs et représentant :

Saint Pierre conduit devant l'Empereur. — Saint Augustin prêchant. — Martyre de sainte Catherine. — Mort de saint Paul.

Entre ces compositions, des figures de jeunes filles également en camaïeu.

« Ces peintures monochromes sont les meilleures de la chapelle, au point de vue de la composition, de l'arrangement et de la proportion des personnages. Elles révèlent la communauté de Pinturicchio avec Signorelli, et la transmission du sentiment énergique de cet artiste au tempérament plus faible de son contemporain, élève du Pérugin » (Cr. et Cav., *It.*, t. III, 259). — Schmarzow (p. 24) ne croit pas que la décoration de cette chapelle soit l'œuvre de Pinturicchio. « Un examen tant soit peu approfondi de *l'Assomption* nous montre bien vite que cet ouvrage est bien trop mauvais pour être de l'élève de Fiorenzo. La main d'un artiste inhabile se devine dans la petitesse des têtes, dans la maigreur de toutes les formes, dans les vêtements des anges ainsi que dans la Vierge sans vigueur et aux épaules tombantes. Le dessin de la Madone sur le trône, celui de Dieu le Père et des saints est tout aussi défectueux, mais le repos majestueux des visages en atténue un peu les faiblesses. En comparant ce tableau avec les peintures des lunettes et celles en camaïeu, on arrive à constater que ce sont deux élèves de Pinturicchio qui ont travaillé de concert ici. Tous les deux ont quelque chose du coup de pinceau du maître; ils emploient ses couleurs et arrivent à produire cet effet clair et varié mais sans chaleur. Tous deux s'appliquent à imiter les formes ombriennes, mais ils retombent souvent dans leur provincialisme. Le premier des deux se fait reconnaître par son manque de connaissance du corps humain; ses petites têtes avec leurs yeux enfoncés et obliques et les nez retombant sur des bouches sans lèvres ont une expression morose. Les mains et les pieds des anges sont dessinés sans aucune idée d'anatomie et ont l'air de pattes d'araignée. Les peintures du fond et les paysages sont assez poétiques, ce qui a fait penser à Matteo Balducci. Les types, les expressions et les détails des costumes et des ornements nous font croire plutôt à l'œuvre d'un Lombard. Il est donc impossible d'admettre que les fresques de l'église Santa Maria del Popolo aient été exécutées par Pinturicchio, c'est-à-dire vers 1485. Les assez bons élèves qu'il a formés plus tard, et auxquels on attribue ces travaux, n'ont donc pu les commencer qu'à une époque bien plus avancée. »

4e chapelle :

Pinturicchio (Bernardino **di Betto** dit **Il**).

**Les quatre Docteurs de l'Église.*

Dans les lunettes du plafond; au milieu, deux génies soutenant un écusson aux armes du cardinal de Lisbonne.

Peints vraisemblablement vers 1489.

Cliché Anderson. Typogravure Jeau Malvaux.

SEBASTIANO DEL PIOMBO (SEBASTIANO LUCIANI dit).

Naissance de la Vierge.

Nef de gauche :

2e chapelle, dite de Notre-Dame-de-Lorette, édifiée sous la direction de **Raphaël**, aux frais de la famille Chigi.

Au maître autel :

***Sebastiano del Piombo** (Sebastiano **Luciani** dit).

Naissance de la Vierge.

Dans une vaste salle, au premier plan, au milieu, des femmes donnent leurs soins au nouveau-né; d'eux d'entre elles préparent le bain dans lequel va être plongée la Vierge, qu'une troisième, coiffée à la mode napolitaine, tient dans ses bras; une autre prend des mains d'une servante un panier contenant des langes, et une autre agenouillée présente des flacons de parfums. Une vieille femme et un enfant complètent « cette longue ligne de personnages, tous irréprochablement beaux, tous dans des attitudes soigneusement choisies, avec un mélange curieux de poses sculpturales, de formes masculines et de délicates *affectations* ».

Au second plan, à gauche, des servantes s'empressent autour de sainte Anne, couchée dans un lit et à laquelle l'une d'elles tend un bol. A droite, d'autres servantes occupées à des soins de ménage; une jeune fille, portant, sur la tête, une corbeille, se dirige vers la porte, sur le seuil de laquelle deux hommes conversent ensemble. Au fond, une enfilade de pièces avec une statue, sous une niche. A la partie supérieure, l'Éternel bénit sainte Anne, entouré d'anges et de saints dont les uns tiennent des livres et les autres s'abritent sous les plis de son manteau.

D'après Vasari (iv, 369), ce tableau aurait été exécuté par Sebastiano, après la mort de Raphaël. En tout cas, le maître donne ici un nouvel exemple de l'enthousiasme avec lequel il embrassa les maximes de Michel-Ange. Le groupe supérieur semble avoir été exécuté, non pas seulement d'après des dessins, mais avec des cartons de Buonarroti, tellement l'action et la forme sortent du même moule. La partie inférieure montre plus de convention et une moindre puissance; la grandeur de la scène est encore saisissante et l'humble épisode de la naissance de la Vierge ne fut jamais conçu d'une façon plus splendide et aussi variée » (Cr. et Cav., *N. It.*, ii, 137). — « Cependant, quand on l'a longuement admiré, on est forcé de s'avouer que c'est là une belle chose, non selon la nature, mais selon l'art, non selon l'âme, mais selon l'intelligence; et l'on se dit que le moindre Angelico de Fiesole exercerait sur la contemplation une tout autre contagion d'attendrissement, de dévotion et de sympathie » (Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 1870, ii, p. 986).

Ce tableau n'est pas le seul que Sebastiano peignit dans cette chapelle. Milanesi (*Vas.*, iv, 368, n° 4) rappelle qu'il y avait laissé inachevé une *Visitation* qui fut sciée lorsque le Bernin édifia les mausolées d'Agostino et de Sigismondo Chigi. Les morceaux ont fait partie, au commencement du siècle, de la collection du cardinal Fesch.

Les lunettes, décorées en 1554 par **Salviati** (Francesco) et **Vanni**, représentent des *Épisodes de la Genèse : David jouant de la harpe, le grand prêtre Aron, agitant un encensoir.*

« ... Avec une perfection que n'avait pu donner l'indolence et l'irrésolution de Sébastiano » (Vasari, v, 572).

Mosaïques de la coupole.

Luigi della Pace, artiste vénitien, exécuta, d'après des cartons de **Raphaël**, les mosaïques de la coupole, comprises dans des encadrements architectoniques, d'un beau style décoratif. Elles représentent Dieu le Père, entouré d'anges, bénissant. Autour, les sept planètes, et comme huitième sphère, le ciel des étoiles fixes, sous la protection et la conduite de messagers divins.

« Ici se rencontrent la mythologie et la symbolique chrétienne ; Raphaël, tout en confondant les figures dans la même action, les a merveilleusement distinguées par l'expression et le caractère. Les divinités planétaires ont la puissance, l'inquiétude, la passion ; les anges ont la réserve et le calme. L'ordonnance des plans, selon laquelle la partie supérieure des divinités planétaires seule apparaît, est tellement adaptée au sujet, qu'on ne peut se la représenter autrement » (Burck., 695).

Chœur.

La décoration de la voûte par **Pinturicchio** se compose d'un motif central renfermant au milieu, dans un cadre octogonal, *le Couronnement de la Vierge*. Autour, dans un champ à fond doré, avec ornements de feuillage, animaux fantastiques et petits génies, sont, alternativement, dans des cadres ovales, *les Quatre Evangélistes*, et dans des rectangles, aux petits côtés sphériques, *les Sibylles* couchées, tenant à la main un cartouche avec leur nom. Aux quatre pendentifs, dans des niches, *les Quatre Pères de l'Église* assis sur un trône.

« Dans ces fresques, on retrouve tout à fait le système de décoration que Pinturicchio avait déjà employé sous Alexandre VI. Il s'attache ici, plus étroitement que dans les peintures de la Libreria de Sienne, au remaniement architectural de l'espace concédé au décorateur, ainsi que c'était la coutume sous Sixte IV. » — Citées par Vasari (III, 503). « — Si l'on ne connaissait pas les *Sibylles* de Raphaël et de Michel-Ange, celles de Pinturicchio seraient plus admirées. Tandis que Raphaël a imprimé aux siennes un caractère typique, son aîné, qui d'ailleurs lui ressemble dans ces figures, leur a conservé plus d'individualité, et s'est tenu plus près de la nature et du portrait » (Ch. Blanc). — Comparant dans leur ensemble avec les œuvres antérieures de Pinturicchio les décorations de cette église, M. Schmarzow ne trouve cependant que peu de changement dans la manière de peindre du maître à cette époque. « Les personnages ne sont pas devenus plus robustes, ni plus vivants, son dessin ne s'est pas perfectionné ; mais ses couleurs sont plus claires et plus gaies, et font mieux ressortir les scènes qu'elles rendent plus animées. Tandis que les œuvres romaines de son activité première ont quelque chose de rude et de gothique que la ville éternelle regardait comme un provincialisme choquant, les œuvres suivantes ont bien plus de grâce et de mouve-

ment. De plus, à sa facilité de production s'unit encore, grâce à l'influence du Pérugin, une certaine profondeur de sentiment qui lui a acquis la faveur des Romains. Car, dans toutes les œuvres de Pinturicchio, on admire des créations aimables et gracieuses qui pouvaient contenter et faire plaisir aussi longtemps qu'on n'eut pas à leur opposer les formes florentines » (p. 73).

1re chapelle, à gauche du chœur :

Michelangelo Amerighi da Caravaggio.

Conversion de saint Paul. — Crucifiement de saint Pierre.

Peintures ayant beaucoup noirci et presque invisibles. — Citées par Bellori (I, 214) qui constate d'ailleurs que « la composition est tout à fait sans mouvement ». — « Pour juger à quel point atteignent, chez ce peintre, lorsqu'il n'a rien à exprimer, la barbarie de la composition et la grossièreté de goût, il faut remarquer ces deux toiles. » (Burck., p. 801).

Sur l'autel :

Carracci (Annibale). — Annibal Carrache.

L'Assomption.

SANTA TRINITA DE' MONTI

(Sainte-Trinité-des-Monts).

Sur la place de la Trinité, au sommet d'un escalier de cent vingt-cinq marches en marbre, construit avec l'argent d'un legs fait, en 1660, par M. de Choiseul-Gouffier, ambassadeur du roi de France. Édifiée par **Specchi** et **de Santis** (1721-1725), « avec des rampes et des paliers des degrés les plus divers et des formes les plus différentes, et des terrasses aux étages supérieurs ».

Cette église et le couvent qui en dépend furent fondés en 1494 par Charles VIII, roi de France, lors de son passage à Rome, pour les Minimes de Saint-François-de-Paule. Consacrée en 1585, par Sixte V, et décorée à cette époque par les soins du cardinal de Morlais, l'église fut restaurée, en 1816, par ordre de Louis XVIII, sous la direction de l'architecte Mazois. A une nef avec chapelles latérales ornées d'œuvres picturales importantes.

Côté gauche.

2e chapelle :

Daniele da Volterra (Daniele **Ricciarelli** dit). — Florentin. 1509 ; † 1566.

Descente de croix. — Fresque.

Les disciples, les uns entourant la croix, les autres montés sur des échelles, portent le Sauveur. Trois d'entre eux soutiennent la partie supérieure du corps ; l'un, à gauche, en vêtement gris, manteau jaune, turban blanc, tenant, d'une main, des tenailles, porte, de l'autre main, le bras droit du Christ ; deux autres, à gauche, le torse nu, l'arrêtent, dans sa chute, par le bras gauche. Au milieu, un quatrième, vêtu en soldat romain, le tient sous les aisselles, et un cinquième a saisi, de ses deux mains, son pied droit et sa jambe. Au second plan, deux disciples, l'un descendant d'une échelle, l'autre, casqué, s'approchant du groupe central. En avant, à droite, saint Jean, drapé dans un manteau marron, étend les bras vers son maître bien aimé, et, à gauche,

deux saintes femmes sont aux côtés de la Vierge, évanouie, que soutient la Madeleine.

Cette peinture, exécutée à fresque en 1541, ainsi qu'en fait foi un reçu qui appartient à la famille Passerini, fut transportée sur toile en 1811 et restaurée par Palmaroli. — Gravée par G.-B. de Cavaleriis, del Cecchi, Dorigny, Paolo Toschi, L. Dame, dans l'*Histoire des Peintres*, etc. Elle fut vendue aux religieuses, qui en décorèrent leur sacristie. En 1855, le chevalier Luigi Passerini, à la suite d'un procès qu'il gagna contre le gouvernement français, fit replacer la peinture dans la chapelle des Orsini, dont il était l'héritier. — Il existe une première pensée de cette *Descente de Croix* qui n'est pas tout à fait semblable à l'œuvre définitive, que possédèrent successivement le peintre français, Jacques Stella et Mariette; c'est sans doute cette réplique que vit Vasari; car, dans sa description de l'œuvre, il s'exprime ainsi : « Dans ce panneau, la Vierge n'est pas soutenue par les Marie, mais elle est tombée par terre évanouie, ce qui est contraire à l'histoire de l'Evangile, qui dit de la mère du Sauveur : *stabat* » (VII-52). Or, dans le tableau que nous avons sous les yeux, la Vierge est debout, soutenue par la Madeleine. — D'après la tradition, Michel-Ange aurait fourni à Daniel le dessin de sa composition. « Cette opinion ne manque pas de vraisemblance; mais, s'il est vrai de dire que Daniel de Volterre fut assez habile pour reproduire le merveilleux dessin, le modelé accentué, et quelque chose du style de son illustre maître, il faut convenir aussi qu'il n'en eut pas l'étonnant caractère, le sentiment profond, les défauts sublimes. La composition, sans doute, est bien conçue, distribuée en groupes heureux, et plusieurs figures ont même une expression énergique; mais le tableau, partout éclairé d'une lumière égale, est tout à fait sans ressort » (Ch. Blanc, *Histoire des peintres*).

De chaque côté, du même artiste, une *Sibylle* que Vasari décrit comme « un véritable chef-d'œuvre ».

3e chapelle, à l'autel :

Veit (Philippe). — Allemand. 1793; † 1877.

La Vierge.

4e chapelle, à l'autel :

Langlois (Jérôme-Martin). — Français. 1779; † 1838.

Saint Joseph.

5e chapelle.

Giulio Romano (Giulio **Pippi** dit). — Jules Romain (Attribué à)

Apparition du Christ à la Madeleine.

6e chapelle, à l'autel :

Seitz (Alexander). — Allemand. 1811; † 1888.

Le Sauveur. A gauche : *les Vierges sages et les Vierges folles.*
A droite : *le Retour de l'Enfant prodigue.*

Transept de gauche :

Pierino del Vaga (Pietro Buonaccorsi dit).

Isaïe et Daniel.

« Et, sur un arc de la chapelle, il fit deux prophètes de deux brasses et demie, représentant Isaïe et Daniel, qui, dans leur grandeur, montrent une beauté de dessin et une agréable couleur, comme pourrait le faire un grand artiste; on verra clairement, si on considère Isaïe, en train de lire, la mélancolie de l'étude et le désir d'apprendre par la lecture; car, en fixant le regard sur le livre et la tête dans la main, il rend bien comment l'homme se tient quelquefois lorsqu'il étudie. De même, le Daniel immobile lève la tête aux contemplations célestes pour enlever les doutes à son peuple. Au milieu de ceux-ci, il y a deux enfants qui tiennent avec grâce l'écusson d'un cardinal; ils sont peints si parfaitement qu'ils semblent en vraie chair; bien plus, on les dirait en relief » (Vas., v, 601). — « Ces prophètes ont, en effet, de la majesté et de la grandeur, mais non pas une majesté et une grandeur originales; car, naturellement, par le caractère de son génie, Pierino inclinait à la grâce plutôt qu'à l'ampleur et à la force. Tout ce qu'il montrait de fierté dans son style, il le tenait de l'étude assidue qu'il avait faite de Michel-Ange » (Ch. Blanc, *Histoire des Peintres*).

Épisodes de la vie de la Vierge.

Dans la voûte, sont répartis des épisodes de la vie de la Vierge : la Conception, — la Naissance, — la Présentation au temple, — la Visitation, « avec beaucoup de belles figures; les femmes. montées sur des soubassements pour mieux voir, ont une attitude tout ce qu'il y a de plus naturel; les autres personnages ont du bon et du beau dans leurs mouvements » (Vas.); — l'Assomption, — le Couronnement de la Vierge.

Ces deux derniers sujets sont de la main des frères **Zuccheri** (Taddeo et Federigo) appelés par Pierino del Vaga qu'une maladie empêchait de terminer son œuvre. Voir la note de Milanesi (*Vas.*, v, 602).

Côté droit.

3e chapelle :

École de Daniele da Volterra. — Fresques.

Au maître autel :

L'Assomption.

Parmi les apôtres, on remarque, à droite, le portrait de Michel-Ange appuyé contre une colonne, regardant le spectateur.

A gauche :

Massacre des Innocents.

Devant le péristyle d'un palais, au premier plan, des soldats, l'épée

à la main, se précipitent sur des femmes qui serrent leurs enfants contre leur poitrine; au premier plan, un soldat, vêtu d'un surcot jaune, cherche à se dégager de l'étreinte d'une mère qui défend son enfant. Le sol est jonché de petits cadavres.

A droite :

Présentation de la Vierge au temple.

La Vierge, en robe blanche, accompagnée de sainte Anne, se dirige vers l'entrée du sanctuaire où l'attend le grand prêtre; à gauche, un mendiant. Sur les degrés du temple, de nombreux assistants.

On suppose que l'Assomption a été peinte sur les dessins de Daniele par **Rossetti**, et les deux autres tableaux par **Alberti**.

5e chapelle :

École de Raphaël. — Peintures à fresques.

Présentation du Temple. — Adoration des Mages. — Adoration des Bergers.

« Il y a là, encore, quelques échos de la manière de Raphaël; mais on y voit aussi le commencement de la décadence de l'école : figures allongées, les os contournés, etc. » (Burck., 700). — Attribuées par certains critiques à un élève du Sodoma.

6e chapelle, du comte de Blacas :

École Ombrienne.

La Résurrection. — L'Ascension. — La Descente du Saint-Esprit.

Transept de droite :

École de Daniele da Volterra.

L'Archange saint Michel apparaît au pape Grégoire le Grand, au-dessus du château Saint-Ange, pendant une procession.

A la voûte :

Daniele da Volterra.

Découverte de la vraie croix.

Des ouvriers confectionnent les trois croix. — Sainte Hélène ordonne

aux habitants de Jérusalem de lui indiquer l'emplacement des croix. — Supplice d'un juif qui refuse d'obéir. — Découverte des croix. — La vraie croix est tirée du sol. — Elle guérit une malade qu'on couche dessus. — Sainte Hélène devant la croix. — L'empereur Héraclius, la croix à la main, entre dans Jérusalem.

« Daniele dépensa sept années d'un travail opiniâtre à cet ouvrage, qui, malgré ses qualités, pèche par un certain manque de facilité, comme toute peinture exécutée avec lenteur » (Vas., VII, 55).

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

RENI (GUIDO). — LE GUIDE.

L'Archange Saint Michel.

SANTA MARIA DELLA CONCEZIONE

(Sainte-Marie-de-la-Conception ou des Capucins.)

Sur la place des Capucins, à gauche de la place Barberini. Église construite par le cardinal Barberini, frère du pape Urbain VIII, sur les dessins d'Antonio Casoni, en 1624.

Au-dessus de la porte, une copie, d'après la mosaïque de la Navicella par Giotto à l'ancienne basilique de Saint-Pierre, exécutée avant la restauration.

A droite.

1re chapelle :

Reni (Guido). — Le Guide.

* *Saint Michel.*

L'archange, en cuirasse bleue, manteau rouge, écharpe violette, les ailes déployées, vu de face, le visage tourné à gauche, le pied droit sur un rocher, le pied gauche sur la tête du démon renversé à terre, s'apprête à le transpercer de son épée qu'il brandit de la main droite, tandis qu'il tient, de la gauche, les chaînes qui enlacent son ennemi terrassé; au fond, l'Enfer.

Cette peinture était considérée, aux XVIIe et XVIIIe siècle, comme l'un des chefs-d'œuvre la seconde manière, la *più gentil manier* (Lanzi) de Guido Reni. — « Célèbre tableau, d'une beauté merveilleuse, il est vrai, mais inférieur de beaucoup à celui que Raphaël a fait sur le même sujet [1]. On prétend que le Guide, travaillant pour les Barbarini, avait donné au diable la figure d'Innocent X qui avait fort maltraité cette famille, à laquelle il succédait au pontificat. Ce qu'il y a de certain, c'est que, dans ce tableau, le visage de Satan ressemble, à s'y méprendre, aux portraits de ce pape, et que, bien que laid, il ne l'est pas assez pour un diable. Aussi la figure manque-t-elle de l'expression et de la force requises pour l'action représentée. La figure du saint Michel est tout à fait angélique; mais, c'est d'un angélique du Guide, qui a toujours plus de douceur que d'autorité » (*Lettres familières* du président de Brosses II, p. 59). Comme nous le faisons souvent, nous avons cité le passage du président de Brosses dans le but de montrer

1. Le *Saint Michel*, par Raphaël, peint en 1518, est au Louvre N° 1504 (Voir : *Le Louvre*, par les mêmes auteurs, 3e Édition, p. 226).

combien les opinions des siècles précédents et celles du nôtre peuvent différer au sujet des mêmes œuvres. Pour montrer la niaiserie de la légende recueillie par le président, comme de tant d'autres légendes du même genre, il suffit de rappeler que Guido Reni mourut en 1642, et que le cardinal Pamphili ne devint pape, sous le nom d'Innocent X, que deux ans après, en 1644.

Honthorst (Gérard van), dit **Gherardo della Notte**. — Gérard de la Nuit. — Hollandais. 1590; † 1656.

Le Christ insulté par la foule.

« La passive résignation du Christ est bien rendue; c'est plutôt, il est vrai, la résignation d'un disciple de saint François que celle du Messie, fils de Dieu. Si les capucins de la piazza Barberini regardent quelquefois ce tableau, ils peuvent y trouver quelque chose de l'esprit de patience qui inspira les ordres monastiques pareils à celui dont ils font partie. Les trémoussements facétieux de la canaille ont été rendus avec beaucoup de diversité drôlatique » (Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 1870, t. II, p. 417).

3e chapelle :

Domenichino (Domenico **Zampieri** dit **Il**). — Le Dominiquin.

I. *L'Extase de saint François.*

Le saint est étendu dans sa cellule, la tête posée à droite, contre un escabeau. De la gauche, s'avance un moine, dont les traits expriment l'épouvante.

Toile. — « Œuvre exquise, qui ne jouit pas de toute la réputation qu'elle mérite; mais les Romains ne s'y sont pas trompés : ils ont fait à cette toile l'honneur de la compter parmi les belles œuvres du Dominiquin, et ils en ont exécuté la copie en mosaïque dans la basilique de Saint-Pierre. Le sujet qu'elle représente sera le sujet favori de la mode, pendant tout un siècle; peintres et sculpteurs s'en empareront à l'envi, ils en feront sortir tout un art qu'on peut, en toute exactitude, appeler moliniste, et dont le chef-d'œuvre sera la *Sainte Thérèse* du Bernin » (Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 1870, t. IV, p. 48).

II. *La Mort de saint François.*

Fresque détériorée et transportée sur toile.

5e chapelle :

Sacchi (Andrea).

Saint Antoine ressuscitant un mort

Sur le maître autel :

Bombelli (Sébastiano). — Vénitien. 1635; † 1716.

La Conception.

A gauche.

1re chapelle :

Pietro da Cortona (Pietro **Berrettini** dit).

Saint Paul rendant la vue à Ananias.

« Ouvrage qui, placé vis-à-vis du *Saint Michel*, du Guide, y est toutefois admiré par les professeurs qui admettent plusieurs genres dans le beau ; principe qu'il me paraît impossible de contester dans tout ce qui se rapporte aux beaux-arts, puisqu'il est reçu dans l'art oratoire, dans la poésie et dans l'histoire » (Lanzi, II, 277).

SANTA MARIA DELLA VITTORIA

(Sainte-Marie-de-la-Victoire.)

Place San-Bernardo, au coin de la rue Santa Susanna. Église bâtie en 1605 par Paul V, en l'honneur de saint Paul. Façade par J.-B. Soria. Architecture intérieure par Carlo Maderna. Sur le maître autel, se voyait, jusqu'en 1833, époque à laquelle elle fut brûlée, une image de la Vierge qu'un moine avait portée devant les troupes catholiques lors de la bataille de Weissenburg (Bohême), et qui leur avait assuré la victoire. C'est aussi dans cette église qu'on célébrait les anniversaires des victoire remportées par les catholiques contre les musulmans.

On y trouve le célèbre groupe de *Sainte Thérèse et l'Ange* par **le Bernin** et plusieurs peintures dont les principales sont :

A droite.

2e chapelle :

Domenichino (Domenico **Zampieri** dit **Il.**). — Le Dominiquin.

Saint François reçevant l'Enfant Jésus des mains de la Vierge.

A gauche.

3e chapelle :

Au maître autel :

Guercino (Giovanni-Francesco **Barbieri** dit **Il**). — Le Guerchin.

La Trinité.

Sur les côtés :

Camuccini (Vincenzo). — Romain. 1775 ; † 1844.

Jésus sur la croix.

Copie d'après un tableau de Guido Reni qui se trouvait à la même place.

Reni (Guido). — Le Guide.

Portrait.

SANTA MARIA DEGLI ANGELI

(Sainte-Marie-des-Anges.)

Piazza delle Terme. Construite sous Pie IV, par Michel-Ange, dans les ruines du Tepidarium des Thermes de Dioclétien, dont elle a gardé le plan et les dispositions principales. Cette église, consacrée en 1561, fut transformée en 1749 par L. Vanvitelli. En forme de croix grecque. On y voit un grand nombre de peintures, dont plusieurs furent autrefois dans la basilique de Saint-Pierre.

Dans le passage après le vestibule circulaire. Chapelle de gauche (en face de la chapelle de Saint-Bruno et de la statue de *Saint Bruno*, par **Houdon**).

Muziano (Girolamo). — Vénitien. 1530; † 1592.

Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre.

Transept : La plupart des peintures du transept et de l'abside viennent de la basilique de Saint-Pierre où elles ont été remplacées par des mosaïques.

On y remarquera :

Bras droit, à droite :

Ricciolini (Niccòlo). — Romain. 1637; † (?)

Le Crucifiement de saint Pierre.

Tremollière (Pierre-Charles). — Français. 1703; † 1739.

La chute de Simon le Magicien.

D'après le tableau de Vanini qui est à Saint-Pierre.

Dans la chapelle Albergati, les peintures sont d'**Ercole Graziani**

(tableaux d'autel), **Trevisani** (peintures latérales), **Antonio Biccherai** et **Giovanni Mazetti** (voûte).

A gauche :

Muziano (Girolamo) et **Bril** (Paulus). — Flamand. 1554; † 1626.

Saint Jérôme et d'autres ermites dans le désert.

Baglione (Giovanni) (d'après). — Romain. 1573; † (?).

Saint Pierre ressuscitant Tabithe.

Le tableau original est à Saint-Pierre.

Bras gauche. A gauche :

Subleyras (Pierre). — Français. 1699; † 1749.

La Messe de saint Basile.

Dans une église, au second plan, saint Basile, évêque de Césarée, revêtu d'habits épiscopaux blancs, tourné de profil vers la droite, entouré de son clergé, reçoit, des mains d'un diacre, le saint ciboire. Devant lui, au premier plan, un enfant tend, à un homme, une corbeille contenant des pains. A droite, l'empereur Flavius Valens, qui venait pour forcer l'évêque à embrasser l'arianisme, tombe évanoui entre les bras de ses officiers; au ciel, deux anges. Fond architectural.

Tableau commandé à l'artiste par le pape sur la recommandation du cardinal Valenti Gonzague et destiné à une des chapelles de Saint-Pierre ; terminé en 1745. — Le succès de cette œuvre fut si grand, que le pape ordonna de la reproduire immédiatement en mosaïque, bien que cet honneur eût été, jusque là, réservé aux œuvres de peintres décédés. — Il existe au Louvre une réplique de plus petites dimentions n° 857 (Voir : *Le Louvre* par les mêmes auteurs, 3e édit., p. 129) provenant de la coll. Randon de Boisset. — « Ce serait un morceau accompli, si tout était de la force du groupe des figures qui assistent saint Basile à l'autel; mais la figure de l'empereur ne répond pas à ce beau groupe » (Mariette).

Battoni (Pompeo-Girolamo). — Florentin. 1708; † 1787.

* *Chûte de Simon le Magicien.*

Le Magicien, en vêtements verts, est précipité dans les airs la tête en bas, et va tomber au milieu d'une foule réunie dans un temple d'Hercule et qui s'enfuit épouvantée; à droite, un homme, dans sa course, renverse un assistant; une femme, en robe bleue et manteau rouge, près

d'un estropié, serre son enfant contre sa poitrine; à gauche, devant un portique, un prêtre, à genoux, en robe bleue et manteau jaune, est en prière. Au fond, l'empereur, sur un trône, entouré de ses gardes.

Considéré comme le meilleur tableau de l'artiste. — Commandé pour être reproduit en mosaïque et pour remplacer, au Vatican, une peinture sur le même sujet par Vanni; la mosaïque, d'ailleurs, ne fut pas exécutée.

A droite :

Bianchi (Pietro). — Romain. 1694; † 1739.

L'Immaculée Conception.

Costanzi (Placido).

Saint Pierre ressucitant Tabithe.

Abside.

A droite :

Romanelli (Giovanni-Francesco). — Romain. 1610; † 1662.

La Présentation de la Vierge au temple.

Domenichino (Domenico **Zampieri** dit **Il.**) — Le Dominiquin.

* *Martyre de saint Sébastien.*

Au second plan, au milieu, le saint est enchaîné par des bourreaux à un arbre sur le tronc duquel est fiché un cartel portant ces mots : *Sebastianus Christianus*; à gauche, un archer; à droite, un cavalier, en manteau rouge, contient la foule des assistants; au premier plan, des femmes et des enfants.

Autrefois au Vatican. — Transporté au XVIIIe siècle par un habile ouvrier nommé Zabaglia. — « C'est là un remarquable témoignage de cette douce nature du Dominiquin qui recule devant tout ce qui est cruel ou violent. Le peintre n'a représenté que les apprêts du supplice. Le cortège vient d'arriver à destination, et les deux foules, païenne et chrétienne, qui ont suivi, l'une par curiosité, l'autre par affection, se pressent autour du martyr. Ce premier moment de pêle-mêle qui suit l'arrivée de tels cortèges a été dramatiquement saisi et reproduit par le peintre : chrétiens en larmes, oisifs curieux, soldats, bourreaux, dominés par un officier à cheval qui va tout à l'heure les faire rentrer dans leurs rangs respectifs, se sont un instant confondus dans un pittoresque désordre. C'est une belle œuvre, mais qui parle moins au cœur que la fresque de *Saint André* (voir page 272) qui pourtant est inférieure pour la composition et le coloris » (Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 1870, t. IV, p. 484). — « Cette vaste peinture est d'une extrême beauté, mais vise à l'effet. L'intention visible est de rassembler une quantité

d'attitudes. Les chairs sont vivantes; il y a des portions de corps qui rappellent les Vénitiens ; en outre plusieurs femmes de la physionomie la plus expressive : partout une sorte de joie et d'éclat répandu dans l'agitation, l'entassement des corps renversés, des draperies qui ondoient, des belles chairs lumineuses. L'effet total est celui d'un grand et riche air de bravoure soigné et réussi. Cette peinture si mondaine est l'accompagnement de la restauration jésuitique » (Taine, 577).

A gauche :

Pomarancio (Cristoforo **Roncalli**). — Romain. Volterra, 1552, † 1626.

Mort d'Ananias et de Saphira.

Maratta (Carlo).

* *Baptême du Christ.*

SAN SILVESTRO AL QUIRINALE

(Saint-Sylvestre-au-Quirinal.)

Via del Quirinale. Edifiée au commencement du XVIe siècle, restaurée sous Grégoire XIII (1572-1585), par Onorio Lunghi. C'est dans cette église que Vittoria Colonna et Michel-Ange se rencontraient avec quelques lettrés et discutaient sur les questions d'art

Transept de gauche.

Chapelle Bandini.

Peintures de la coupole :

Domenichino (Domenico **Zampieri** dit **II**). — Le Dominiquin.

David dansant devant l'arche. — Judith montrant la tête d'Holopherne. — Esther s'évanouissant devant Assuérus. — La reine de Saba et Salomon assis sur un trône.

Fresques, de forme ovale, citées par Burck. (816). — « Si plaisant que soit Domenichino dans ses peintures à l'huile, il est toujours plus moelleux et plus harmonieux dans ses fresques. On en voit, outre celles de Naples, Fano, Frascati, Grotta-Ferrata, à Rome, beaucoup de sujets sacrés disséminés en un grand nombre d'églises... d'autres à San Silvestro nel Quirinale (David et autres sujets de l'Écriture) qui, pour la composition et le goût des draperies, semblent à quelques-uns préférables à toutes ses autres » (Lanzi, IV, 300).

Au maître autel :

Pulzone (Scipione) dit **Scipione Gaetano**. — Napolitain. 1552; † 1593.

Assomption.

Signé, en bas : Scipió Polzonius, Caetanus faciebat. An. Dmi, 1585.

Chapelle de Fra Mariano del Piombo[1].

Albertinelli (Mariotto) (Attribué à). — Florentin. 1474; † 1515.

Vierge et Saints.

La Vierge, couronnée par deux anges, tient, sur ses genoux, l'Enfant Jésus entre saint Jean, à droite, et l'archange saint Michel, à gauche; sur les côtés, des anges, en camaïeu; et, vues, à mi-corps, la Madeleine et sainte Catherine de Sienne.

Tableau cité par Vasari (IV, 225). — « Et Mariotto fit pour le frère Mariano Fetti à San Silvestro di Montecavallo, pour sa chapelle, un tableau à l'huile, exécuté d'une manière délicate, avec saint Dominique, sainte Catherine de Sienne qu'épouse le Christ et Notre-Dame. » Bien que la description de Vasari ne se rapporte pas exactement au tableau ci-dessus décrit, il est présumable que cette œuvre est bien celle que le frate commanda au peintre florentin, peut-être modifiée par de malencontreuses restaurations. — « A première vue, on croirait que c'est là une peinture de la fin du XVe siècle, ou même postérieure; mais, en l'observant bien, en examinant avec soin le dessin et le coloris, et les détails si minutieusement rendus, on se reporte à une époque antérieure. Les deux anges qui soutiennent la couronne suspendue sur la tête de la Vierge, les deux figures, à la robe de couleur changeante, dessinées avec simplicité et élégance, les deux saintes, par leur type et leurs gestes, rappellent Albertinelli; les bijoux, les fermoirs, le bouclier de Saint-Michel, tout est travaillé avec une grande finesse. Cependant le coloris terne est loin de la force et de l'audace de ce peintre; et le modelé incorrect des personnages, au milieu, empêche de considérer cette œuvre comme étant du maître florentin » (D. Gnoli, *Arch. stor.*, 1891, p. 124.). L'attribution de ce tableau à Mariotto Albertinelli est donc douteuse. Ajoutons que Mariotto mourut en 1515, et que la chapelle fut consacrée en 1518. Peut-être se trouve-t-on en présence d'une œuvre ébauchée ou composée par le maître, et achevée ou exécutée par un élève.

Sur les parois latérales :

Polidoro da Cavaraggio et **Maturino**.

Épisodes de la vie de sainte Marie-Madeleine.

A gauche, dans un paysage, au premier plan, le Christ, une bêche à la main, apparaît à la pécheresse agenouillée; au second plan, sous un portique, elle lave les pieds de son divin Maître; à droite, au premier plan, une cascade que surplombe un rocher, au sommet duquel, un ermite, devant une grotte, contemple l'âme de la sainte emportée au ciel par deux anges.

1. Fra Mariano Fetti, ancien ami de Savonarole, avait quitté Florence après le supplice de son maître, et avait obtenu, en 1514, du pape, la charge de frère du Plomb ou del Piombo. Il protégea plusieurs artistes tels que Fra Bartolomeo, Mariotto Albertinelli, B. Peruzzi, etc., qu'il chargea de travaux importants tant dans l'église San Silvestro que dans ses propriétés particulières. Il mourut en 1531 (Voir G. Gruyer, *Fra Bartolomeo*, p. 62 et Vas., IX, p. 187, n° 2).

Les deux amis, pour montrer leur habileté dans la peinture monochrome, avaient décoré, en clair obscur, la façade d'une maison vis-à-vis l'église. Le succès qu'ils remportèrent engagea Mariano Fetti à leur confier l'exécution de fresques dans son église.

Épisodes de la vie de sainte Catherine d'Alexandrie et de sainte Catherine de Sienne.

Au second plan, sainte Catherine de Sienne, accompagnée des religieuses de son ordre, remet une supplique au pape Urbain VI, assis devant une église ; en avant, mariage de sainte Catherine d'Alexandrie, en présence de saint Dominique et d'autres saints.

La première de ces deux peintures est gravée dans *l'Archivio Storico* (1891, p. 122). — Vasari (v, 147) cite ces deux fresques, mais il commet une erreur en les décrivant comme représentant l'une et l'autre des épisodes de la vie de Marie-Madeleine. — « Au milieu de paysages exécutés avec beaucoup de grâce et de modération, Polidoro, en effet, peignait vraiment les paysages, les masses d'arbres et les rochers aussi bien que n'importe quel autre artiste. Ces deux paysages, largement traités, pleins d'air et de lumière, dont les rochers escarpés, les cours d'eaux et les cascades, l'épaisseur du feuillage des arbres, les lointains nuancés sont rendus avec une véritable habileté technique et un réel sentiment de la nature, les édifices romains qui entourent les divers épisodes rappellent les grandes compositions de Claude Lorrain auquel elles ne devaient pas être inconnues » (Gnoli, *cité ci-dessus*). — M. Woermann (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1890, p. 347) signale, dans ces peintures, la clarté de l'ordonnance et le sentiment décoratif, les détails y étant sacrifiés à l'ensemble et M. Müntz (*Histoire de l'Art*, III, 343) constate dans *l'Histoire de sainte Catherine* une conception toute nouvelle du paysage qui intervient ici comme facteur principal et non plus comme accessoire.

Deux groupes de petits anges

Peints en camaïeux. Gravés dans l'*Archivio Storico*. 1891. p. 120.

Les peintures de la voûte sont de

Cesare (Giuseppe d'Arpino dit). Le Chevalier d'Arpin. — Romain. 1568 ; † 1640.

SANTA PUDENZIANA

(Sainte-Pudentienne.)

Via Urbana. Edifiée, d'après la légende, en 164, par le pape Pie Ier sur l'emplacement de la maison où habitait le sénateur Pudent avec ses deux filles Pudenziana et Prassède, qui donna l'hospitalité à l'apôtre Pierre. Rebâtie en, 1598, par le cardinal Gaetani. Eglise à trois nefs.

* *Mosaïque de l'abside*, IVe siècle.

Au centre de l'hémicycle, le Christ, en costume romain, tunique et manteau, est assis sur un grand siège richement décoré. De la main droite, il bénit ; de la gauche, il tient un livre ouvert, sur lequel on lit : Dominus Conservator Ecclesiæ Pudenzianæ. Ses pieds sont posés sur un escabeau. Sa chevelure abondante, divisée en deux, lui tombe sur les épaules. Sa barbe est épaisse et longue. Derrière lui, jusqu'à la hauteur de ses épaules, un rideau tendu, et, plus loin, au-dessus, plantée dans un tertre, une grande croix dorée et bordée de perles. Au fond, les toitures et les étages supérieurs des temples, palais, maisons d'une grande ville, avec des tours et des aqueducs à l'horizon. Dans le ciel, les quatre animaux symboliques des Evangélistes, l'Ange et le Lion à gauche de la croix, le Bœuf et l'Aigle à droite. Aux pieds du Christ, devant une balustrade circulaire qui se déroule de chaque côté du trône, vues à mi-corps, cinq figures de chaque côté. A gauche, au milieu, debout, vêtue en dame romaine, sainte Praxède, au second plan, tournée vers le Christ et lui offrant une couronne de fleurs. A droite, sainte Pudentienne, plus richement vêtue et plus proche du Christ, dans la même attitude, s'incline en présentant sa couronne, la main tendue au-dessus de la tête de saint Pierre qui se tient de profil, drapé dans sa toge, la main en avant, et semble parler au Christ. Au premier plan, assis, trois autres apôtres, de face, dont le premier, en parlant, étend le bras droit, et le second pose la main sur sa poitrine. A gauche, sur le premier plan, devant l'autre sainte, quatre apôtres, côte à côte, vus de trois quarts, tournés vers

le Christ ; le premier tient un livre ouvert sur lequel il étend la main droite.

Gravée dans les ouvrages de de Rossi, Labarte, Kraus, Perate, etc. — Cette mosaïque ont l'exécution, d'après les recherches de G.-B. DE ROSSI, remonte au pontificat du pape S. Siricio (384-398), reste, malgré ses détériorations et les restaurations qu'elle a dû subir, à diverses époques, le monument le plus intéressant de l'art chrétien dans la première période de son développement public sous les successeurs de Constantin. Il semble qu'elle ait exercé, par la beauté de sa composition et la noblesse de son style, une grande influence sur les peintres d'histoire, en tous les temps, notamment sur Raphaël, Poussin, Ingres. On doit lire, à ce sujet, les belles pages de VITET, dans la partie consacrée aux mosaïques chrétiennes de Rome, dans les *Études sur l'histoire de l'art*. T. I : « Grande œuvre, vrai tableau, où toutes les conditions du style pittoresque sont fidèlement conservées : disposition savante et animée des personnages, distribution par groupes et à des plans divers, draperies franchement accusées, nobles plis, amples étoffes, attitudes variées, accent individuel, tous les traits essentiels de l'art antique se trouvent là encore vivants ; vous ne sentez la décadence qu'à certaines faiblesses d'exécution et de détail, et, par compensation, vous découvrez, dans les figures, des trésors tout nouveaux, d'austères et chastes expressions, une fleur de vertu, une grandeur morale, dont les œuvres de l'antiquité, même les plus belles, ne sont jamais qu'imparfaitement pourvues.... Il y a de commun, entre la mosaïque de Sainte-Pudentienne et la *Transfiguration* de Raphaël, le style, le grand style, le style de l'antiquité retrempé et rajeuni par la pensée chrétienne. Pour les deux œuvres, le principe est le même ; c'est aussi le même idéal : seulement, dans la mosaïque, l'art au déclin est vivifié par la foi triomphante ; tandis que, dans *la Transfiguration*, la foi chancelante est soutenue par l'art à son apogée. Ce qui ressort de ce rapprochement, c'est qu'en laissant peu à peu se transformer son génie à l'exemple de Léonard et sur les pas des anciens, Raphaël, quoi qu'on dise, n'est pas allé au paganisme, mais n'a fait que revenir au premier art chrétien, à la pure et légitime source de l'art moderne » (VITET, 217-258). — Voir aussi BARBET DE JOUY, E. MÜNTZ (*Revue Archéologique*), GARRUCCI, GERSPACH, PÉRATÉ (*L'Archéologie chrétienne*, 207-210), KRAUS, etc.

SANTA MARIA MAGGIORE

(Sainte-Marie-Majeure ou Notre-Dame-des-Neiges ou Basilique Libérienne.)

Sur la place du même nom. Une des sept églises basiliques et l'une des quatre ayant une porte sainte. Edifiée, en 352, sous le pontificat de saint Libère, à la suite d'une vision que ce pape et le patricien Jean Patrizius eurent la même nuit, le 5 août. Tous deux rêvèrent qu'il tombait une épaisse couche de neige sur l'emplacement où la Vierge voulait qu'on lui élevât un temple. Le lendemain, la vision se trouva confirmée par la présence, sur le mont Esquilin, d'une nappe neigeuse donnant le plan d'une basilique. Cette légende se trouve représentée dans une charmante peinture du musée de Naples, successivement attribuée à Gentile da Fabriano et à Masaccio.

C'est une des basiliques romaines qui ont été le plus souvent modifiées et agrandies. L'église primitive de Libère fut remplacée, dès le siècle suivant, en 432, sous le pape Sixte III, par la construction actuelle, dont les dispositions générales ont été conservées, malgré la multiplication des additions successives, et qui a gardé, à l'intérieur, dans la grande nef, l'aspect majestueux des basiliques chrétiennes du ve siècle. La dernière restauration générale fut faite sous Benoît XIV (1740-1758) par l'architecte Fuga qui masqua l'ancienne façade par une façade composée de deux portiques superposés. Avec un grand nombre de peintures, à fresque ou sur toile, de la Renaissance, la basilique de Santa Maria Maggiore offre encore, à l'étude, la suite la plus importante de peintures en mosaïque, dans l'intérieur, que nous ait léguées la première période de l'art chrétien, avant la chute de l'Empire romain et une des œuvres les plus remarquables, dans ce genre, de la première Renaissance florentine au XIVe siècle.

Mosaïques :

Il faut monter sous le second portique de la façade de Fuga pour

voir les mosaïques qui décoraient l'ancienne façade et qui sont dues à :

Rusati (Filippo). — Florentin. Travailla entre 1290 et 1310.

Gaddo Gaddi. — Florentin. 1259; † 1333.

Partie supérieure :

* *Le Christ triomphant.*

En haut, sur un fond d'azur étoilé d'or, dans un cercle lumineux, le Christ, assis sur un trône, bénisssant de la main droite, et, de la gauche, tenant un livre ouvert sur lequel on lit : EGO SUM LUX MUNDI. A la droite du Christ, la Vierge, saint Pierre et deux saints; à sa gauche, saint Jean, saint Paul et deux saints. Au-dessus du Christ, deux anges aux ailes déployées, avec des encensoirs. Au-dessous, agenouillés de chaque côté, tenant un flambeau, deux autres Anges.

Signé, sous les pieds du Christ : PHILIPP. RUSATI. FECIT. HOC. OPUS.

« Cette mosaïque s'éloigne un peu du faire de l'école romaine, telle qu'elle est représentée par Torriti (mosaïques de l'abside dans la même église, voir plus loin, p. 215 de la Tribune de San Giovanni in Laterano, p. 221, du Tombeau de Mazio da Samora, dans l'église Santa Sabina, p. 295) par les Cosmati, et montre au contraire le faire de l'école florentine. La tête du Sauveur se ressent encore des modèles antiques, mais les formes et les traits sont meilleurs. L'ajustement des quatre anges et les draperies sont traités d'une manière plus naturelle et plus facile. La Vierge et les saints n'ont plus les formes dures et desséchées des figures de Torriti, et la masse des ombres et des lumières est mieux indiquée. Le type du Christ, des anges et des autres saints rappelle celui du Christ, des saints et des anges que nous avons déjà vus dans la voûte de l'Église supérieure à Assise » (CR. et CAV., *St. della Pitt.*, 364-365).

Partie inférieure :

Légende de la fondation de l'Église.

Quatre épisodes :

I. — *La vision du pape saint Libère.*

II. — *La vision du patricien Jean.*

III. — *Entretien du patricien Jean et du pape saint Libère au sujet de leur vision.*

IV. — *Le pape saint Libère, en présence du peuple, dessine, sur la neige, le plan de la basilique.*

« On tient pour certain que ce travail fut commandé par le cardinal Pietro Colonna, et l'on voit, en effet, de chaque côté de la grande fenêtre, plusieurs fois répété dans les médaillons, l'écusson des Colonna et la mitre épiscopale. Ces mosaïques de Gaddi ressemblent, non seulement par le caractère, aux figures de la voûte dans l'Église supérieure d'Assise, mais elles rappellent aussi la manière et les caractères des peintures

inférieures représentant les actes de saint François, avec lesquelles elles ont d'ailleurs d'autres conformités, dans les accessoires et dans l'architecture » (Cr. et Cav., *St. della Pitt.*, I, 370).

Intérieur à trois nefs.

Nef centrale : mosaïques de l'arc triomphal (qui sépare la nef de l'abside) du ve siècle.

Le triomphe de l'Église romaine (*Concile d'Ephèse. — Dogme de la maternité divine de Marie*).

En haut, sur un fond d'or, un trône orné de pierreries, contre lequel sont posées une croix et une couronne, entre les symboles des Évangilistes. A droite, saint Pierre, à gauche, saint Paul, un livre dans une main, de l'autre montrant le trône. Au-dessous est écrit : SIXTVS EPISCOPVS PLEBE DEI.

Plus bas, de chaque côté de l'arc, quatre compositions superposées ;

A gauche :

1. *L'Annonciation*; 2. *L'Adoration des Mages*; 3. *Le Massacre des Innocents*; 4. *Vue de Jérusalem*.

A droite :

1. *La Présentation au Temple*; 2. *Adoration de l'Enfant Jésus par le roi Aphrodisios*; 3. *Les Mages devant Hérode*; 4. *Vue de Bethléem*.

Gravées dans d'Agincourt et Pératé. — Ces mosaïques, exécutées sous le pape Sixte III (432-440), sont le plus curieux exemple qui nous reste, dans la peinture monumentale, d'une série de compositions sur les scènes évangéliques. Elles ont donc autant d'importance au point de vue historique qu'au point de vue de l'art, elles marquent, dans l'art romain, pour nous, la première apparition de l'influence byzantine et orientale. — « La belle ordonnance des groupes, la noblesse des attitudes, une certaine recherche du détail pittoresque, rappellent encore, dans ces mosaïques si curieuses, les meilleures traditions de l'art antique. Ce qui marque un progrès vers le style appelé communément byzantin, c'est la richesse nouvelle des costumes et des architectures (Marie est vêtue en impératrice); l'humble maison de Nazareth est ornée d'une grille somptueuse que surmonte un écusson, les couleurs éclatantes, l'or surtout dominent déjà » (Pératé, 222).

En partant de l'arc triomphal :

A gauche, parois latérales (au-dessus des colonnes) :

Histoires d'Abraham, Isaac, Jacob, Esaü, Joseph.

Quinze sujets : mosaïques du ve siècle :

1. *Melchissedech offrant le pain et le vin*; 2. *Séparation d'Abraham et de Loth*; 3. *Abraham recevant les Anges*; 5. *Jacob et Rachel*; 6. *Jacob et*

Laban; 7. *Laban propose à Jacob de garder ses troupeaux*; 8. *Mariage de Lia, douleur de Rachel*; 9. *Mariage de Jacob et Rachel*; 10. *Séparation de Jacob et Laban*; 11. *Jacob menant paître les brebis*; 12. *Message de Jacob à Esaü*; 13. *Retour de Jacob en Chanaan*; 14. *Encor et Sichem.*

A droite :

Histoires de Moïse et de Josué.

Douze sujets : mosaïques du ve siècle :

1. *Le petit Moïse chez la fille de Pharaon*; 2. *Mariage de Moïse et de Séphora*; 3. *Retour de Moïse en Egypte*; 4. *Moïse donnant au peuple l'ordre de Dieu*, etc., etc.

Gravées dans d'Agincourt, Garrucci, de Rossi. — Ces 27 tableaux en mosaïque, contemporains (peut-être antérieurs, d'après Garrucci) de la décoration de l'arc triomphal, montrent combien le premier art chrétien resta longtemps et fortement attaché aux traditions de la Rome païenne. C'est là qu'on trouve les premières représentations des scènes bibliques et leur étude n'a pas été sans exercer quelque influence sur les peintres du Moyen Age et de la Renaissance. Il est intéressant de les comparer avec les bas-reliefs antérieurs des colonnes Trajane et Antonine à Rome, les bas-reliefs contemporains des colonnes Théodosienne et Arcadienne à Constantinople et les miniatures, également contemporaines, des manuscrits de Virgile et Josué au Vatican, d'Homère à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, de la Genèse à la Bibliothèque Impériale de Vienne. — « Ces mosaïques montrent comment les artistes chrétiens n'ont fait que suivre la manière, les formes, l'habillement de l'art païen, en sorte qu'elles n'ont de chrétien que le sujet. On y voit les Anges vêtus comme des Victoires, les Saintes de la Bible semblables à des Dianes, et les armées juives à des légions romaines » (Cr. et Cav., *St. della Pitt.*, I, 17).

Les peintures à fresque qui se développent au-dessus de ces mosaïques sont dues à **Ricci, Salimbeni, Ferrari del Croce.**

Les mosaïques de la voûte et des murs de l'abside entre les fenêtres sont l'œuvre de ;

Torriti (Jacopo). — Florentin. XIIIe siècle.

Voûte :

**Le Couronnement de la Vierge.*

Au milieu, dans un cercle, sur un fond d'azur étoilé, la Vierge et le Christ, assis sur un long siège à dossier richement orné. Le Christ pose, de la main droite, la couronne sur le front de sa mère qui s'incline en faisant un geste de surprise reconnaissante; il tient, dans l'autre main, l'Evangile. A leurs pieds, le soleil et la terre. En bas du cercle, de chaque côté, une troupe volante de petits anges en adoration, ayant derrière elle, de très petites dimensions, agenouillés, à gauche, le pape Nicolas IV; à droite, le cardinal Jacopo Colonna; de plus grande taille, à

gauche, saint Pierre, saint Paul, saint François; à droite, saint Jean, saint Jacques, saint Antoine. En bas, une rivière sur laquelle courent des barques, nagent des cygnes et des amours, avec deux fleuves, de style antique, assis aux extrémités.

Signé, en bas, à gauche, dans l'angle : JACOB TORRITI PICTOR HOC OPVS MOSIAEN FEC.

Au-dessous, entre les fenêtres :

1. *L'Annonciation*; 2. *L'Annonce aux bergers*; 3. *La Mort de la Vierge*; 4. *L'Adoration des Mages*; 5. *La Présentation au Temple.*

Gravées dans d'Agincourt, Crowe et Cavalcaselle, Garrucci, de Rossi. — « C'est dans cette mosaïque qu'on peut vraiment étudier Jacopo Torriti.... C'est une des plus belles mosaïques de la fin du XIIIe siècle, bien que l'accessoire y domine toujours dans les ornements splendides et les vives couleurs. On peut dire que l'art décoratif du temps y atteint la perfection ; et que, pour le choix des matières, le développement et l'exécution des ornements, tout en gardant son caractère romain, il rivalise avec l'art byzantin. Le coloris, dans sa richesse orientale, est toujours gai, plaisant, harmonieux ; les chairs sont d'un ton grisâtre et clair avec des ombres verdâtres, le ton local des vêtements est vigoureux, bien équilibré et les figures ne manquent pas de relief » (Cr. et Cav., *St. della Pitt.*, t. I, 147). — « Il se pourrait cependant que toute la décoration de l'abside ne fût pas de l'invention de Torriti et que le fond de rinceaux et d'enroulements datât du Ve siècle. Elle est bien dans le goût de la chapelle des saintes Rufine et Seconde, et du mausolée de Galla Placidia, mais avec plus de richesse. Raphaël qui aimait à s'inspirer de la décoration antique, en a pris ie et a peint quelques-uns de ces motifs dans les loges du Vatican » (Gerspach, 152).

Les fresques sont de **G.-B. Pozzi, Ercolino da Bologna, Turico Flammingo, Andrea da Ancona, Paris, Nogari, Cesare Nebbia.**

Bras droit du transept : Chapelle Sixtine (ou du Saint-Sacrement), construite, pour Sixte V, par D. Fontana.

Dans une petite chapelle, à gauche :

Ribera. — Espagnol.

Saint Jérôme.

Bas-côté gauche, chapelle Cesi :

Sicciolante (Girolamo) **da Sermoneta.**

Martyre de Sainte Catherine

Chapelle Sforza-Pallavicini :

Sicciolante (Girolamo) **da Sermoneta.**

L'Assomption.

Bras gauche du transept :

Chapelle Borghèse. Décorée par **Guido Reni**, **Lanfranco**, le chevalier d'**Arpin.**

Sur le maître autel :

Ecole byzantine. — IXe siècle (?).

La Vierge et l'Enfant Jésus.

Légèrement tournée vers la gauche, la chevelure et le front cachés par un manteau, la Vierge tient, sur son bras gauche, l'Enfant Jésus qui lève vers elle son visage.

SANTA CROCE IN GERUSALEMME

(Sainte-Croix-de-Jérusalem.)

A l'extrémité de la rue du même nom, qui part de la Piazza Vittorio-Emanuele. Une des sept basiliques, construite au IVe siècle par l'impératrice Hélène à son retour de la Terre Sainte, dans les anciens jardins d'Héliogabale, sur l'emplacement d'un édifice dont la destination est restée inconnue, le *Sessorium*, d'où son ancien nom de *Basilica Sessoriana*. Restaurée en 720, en 1144 et en 1492, elle fut complètement dénaturée et modernisée en 1743, sous Benoît XIV, par Grégorini. Église à trois nefs.

Dans la voûte de l'abside, se développe une vaste composition peinte à fresque, mais par malheur, fortement restaurée. C'est néanmoins un des morceaux les plus importants et les plus intéressants de l'école ombrienne, à la fin du XVe siècle, conservés à Rome.

École Ombrienne.

* *Épisodes de la découverte de la vraie croix par l'impératrice Hélène.*

A la partie supérieure, le Christ debout dans une mandorla, autour de laquelle volent des anges, dans un champ d'azur circonscrit par des chérubins.

A gauche, au pied d'une montagne, l'impératrice Hélène, suivie de personnages de sa cour, est conduite par un vieillard à l'endroit où des ouvriers déterrent les trois croix. L'impératrice se tient en prière devant la sainte croix, sur laquelle une vieille femme morte, qu'on y a couchée, est en train de revenir à la vie. Deux ouvriers portent les deux croix sur lesquelles avaient été cloués les deux larrons; au fond, la ville de Jérusalem. L'impératrice entourée d'hommes d'armes, élève la sainte croix, devant laquelle s'agenouille un cardinal.

« Ici, les soldats paraissent de la main de Piero della Francesca ou de celle de Luca Signorelli, tandis que le groupe de gauche rappelle Alunno ou Pinturicchio » (Cr. et Cav., *It.*, III, 360).

A droite, deux assistants se battent près d'un pont; sur le rivage,

Cliché Anderson. Typogravure Vignerot-Demoulin.

ÉCOLE OMBRIENNE.

Découverte de la vraie Croix (Détail).

sont rangés des soldats. L'empereur Constantin, à cheval, portant la sainte croix, se dirige vers Jérusalem; au fond, il est vu, à pied, s'apprêtant à franchir la porte de la ville. Au ciel, vole un ange.

Crowe et Cavalcaselle (III, 360) attribuent ces fresques, avec raison, à un maître ombrien de la fin du XVe siècle, dans un style où l'on retrouve à la fois des ressemblances avec Bonfigli, Fiorenzo di Lorenzo, Caporali, Pinturicchio et Signorelli. Ils prononcent cependant le nom d'Antoniasso qui aurait pu y travailler. — On doit se rappeler que la même légende forme le sujet des fresques célèbres d'un des premiers et des plus grands peintres de la contrée, Piero della Francesca, dans l'église de San Francesco à Arezzo, et l'auteur de la peinture de Santa Croce s'en est souvenu en plus d'un endroit.

Les peintures des parois inférieures de l'abside et de la voûte de la nef ont été peintes par **Corrado Giaquinto da Molfetta** († 1765).

Dans les bas-côtés, une série de grandes toiles, représentant les *Œuvres de Miséricorde*, et dont plusieurs ont figuré aux Salons de Paris, sont la dernière œuvre d'un peintre français, **Pierre Lehoux**, mort récemment.

On y peut apprécier, dans un milieu mieux approprié, les qualités d'un talent parfois lourd et pénible, mais sérieux et convaincu et d'une puissance assez rare de nos jours.

Par une porte, à gauche, auprès de l'abside, on descend dans l'église basse.

GHAPELLE DE SAINTE-HÉLÈNE

Peruzzi (Baldassare).

Mosaïques de la voûte.

Au centre, le Christ en buste, entouré d'anges musiciens. Aux quatre côtés, les bustes des Évangélistes, dans des médaillons, avec quatre épisodes de l'Invention de la croix, entre les médaillons.

Au-dessus de l'autel :

Saint Pierre et saint Paul.

Au-dessus de la porte :

Sainte Hélène et saint Sylvestre.

« Ces mosaïques, un des spécimens les plus complets et les plus riches de l'art décoratif au commencement du XVIe siècle, furent commandées à l'artiste siennois, à l'époque où il peignait les fresques de l'église de San Onofrio (V. plus loin, p. 326), pour le cardinal Bernardino Carvajal. » — Elles étaient terminées en 1509, puisqu'elles sont citées dans le livre d'Albertini : *De Mirabilibus novæ et veteris urbis Romæ*. — «L'ordonnance et la perspective sont dignes de ce grand maître. Les formes des figures font supposer qu'elles reproduisent un modèle plus ancien. Peruzzi n'a eu peut-être qu'à refaire un travail du moyen-âge en y introduisant sa technique » (Nibby-Porena, *Guida di Roma*, p. 65). La supposition semble d'autant mieux fondée, que la plupart des détails décoratifs se retrouvent dans les mosaïques romaines des XIe et XIIe siècles reproduisant souvent elles-mêmes des motifs traditionnels d'époques antérieures.

SAN GIOVANNI IN LATERANO

(Saint-Jean-de-Latran.)

Sur la place du même nom, à l'extrémité de la via Merulana. Bâtie sur l'emplacement du palais de Plautius Lateranus, qui fut assassiné par ordre de Néron. « La véritable basilique du pouvoir catholique, née le même jour où le Christianisme célébrait sa victoire définitive sur le monde; car c'est Constantin qui en jeta les fondements dans son propre palais, et c'est là, qu'en souvenir de cette grande origine, chaque nouveau pape venait, avant 1870, prendre possession du trône pontifical. » (Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 1870, t. II, p. 393 et sq.). Détruite par un tremblement de terre en 904, et, par deux incendies, en 1308 et en 1360, elle fut réédifiée sous Clément V, agrandie sous Urbain V, Grégoire XI, et les papes suivants, et complètement restaurée en 1650 et en 1734. La façade principale, en travertin, avec entablement et fronton soutenus par quatre colonnes et six pilastres, est l'œuvre de Galilei. Au fond du portique, est la statue de l'empereur Constantin trouvée dans les Thermes. Cinq portes conduisent dans l'intérieur de la basilique qui est à cinq nefs, avec chapelles latérales.

Cette église, si riche en monuments funéraires et en statues ou groupes en marbre, ne renferme qu'une œuvre picturale digne d'être signalée. C'est un fragment de fresque, sur le premier pilier dans la nef de droite, derrière la statue de saint Mathieu :

Giotto di Bondone. — Florentin. 1276 (?); † 1337.

Le pape Boniface VIII proclamant le Jubilé de 1300.

Debout, sur une galerie soutenue par des colonnes, le pape, vêtu d'une dalmatique et coiffé de la tiare, la main droite sur la poitrine, est vu de face, regardant à droite. A ses côtés, deux cardinaux, l'un âgé et chauve, l'autre plus jeune et tenant une banderole avec ces mots : BONIFACIVS EPISCOPVS. Au fond, à droite, un assistant tourné de profil à gauche. En avant, un balcon, sur la balustrade duquel est posée une draperie.

Cliche Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

GIOTTO DI BONDONE.

Le Pape Boniface VIII proclamant le Jubilé de l'an 1300.

Cintrée par le haut. — Fig. à mi-corps, petite nat. — C'est le seul fragment conservé d'une grande composition que Giotto avait peinte sous le portique de l'ancienne basilique. « Cette fresque, qui prouve que Giotto était encore à Rome en 1300, bien que très retouchée, et en mauvais état, révèle, quand on la regarde avec soin, le grand talent du maître dans les portraits, aussi bien dans la structure des corps que dans l'individualité des visages et l'harmonie des proportions » (Cr. et Cav., *It.*, I, 258). — « On peut garantir la ressemblance, car elle est en exact rapport avec le portrait physique que nous retrace l'histoire et surtout avec l'âme qu'elle représente. Toute la personne respire la force, la santé, la domination et l'orgueil ; sur ses lèvres, court le sourire du triomphe et de l'ambition satisfaite » (Montégut, déjà cité, 394.)

Mosaïques de l'abside.

Torriti (Jacopo). — Florentin. Fin du XIIIe siècle.

* *Voûte de la tribune.*

Dans la zone supérieure, au milieu, le Christ, en buste, grandeur colossale, vêtu d'une tunique et d'un manteau violet, au-dessous d'un Séraphin, entre deux groupes de quatre anges volants, en adoration. Dans la zone inférieure, au milieu, se dresse une grande croix d'orfévrerie, vers laquelle descend la colombe mystique. Au pied de la croix, des cerfs et des brebis. A gauche, debout, la Vierge, une main posée sur la tête de Nicolas IV, très petite figure agenouillée derrière elle, saint Pierre (entre la Vierge et saint Pierre, saint François, de plus grande taille que le pape, mais de plus petite que les figures principales), saint Paul. A droite, saint Jean-Baptiste, ayant derrière lui saint Antoine de Padoue ; de plus petites proportions, saint Jean l'Évangéliste, saint André. Au-dessous, le cours du Jourdain, avec la divinité du fleuve, appuyée, à l'antique, sur son urne, au milieu de barques, de poissons, de cygnes, de petits génies.

Signé, en bas, à gauche, dans l'angle : IACOBVS TORIT. PIC. OHOP. FECIT.

Torriti (Jacopo) et **Fra Jacobus da Camerino**. Fin du XIIIe siècle.

* *Paroi circulaire inférieure.*

Neuf figures de prophètes, dont trois, au milieu, séparés entre eux par les fenêtres, chacun debout entre des arbres, et deux groupes de trois à chaque extrémité. En bas, à droite, une petite figure de vieux moine franciscain, tenant à la main un compas et une équerre ; et, à gauche, lui faisant face, un moine plus jeune, frappant de son marteau une plaque, sur laquelle on lit : FR. IACOB DE CAMERINO SOCI MAGRI OPIS RECMMENDAT SE MIAE PI ET (meri)TIS BEATI JOHIS.

« Il est certain que ce frère, plus jeune, a été l'aide et le collaborateur du plus vieux qui lui fait face, et qui, si l'on en juge par la ressemblance de cette mosaïque de la paroi inférieure avec la mosaïque du baptistère de Florence, pourrait bien être le même frère, ayant travaillé là aussi avec l'aide du frère de Camerino » (Cr. et Cav., *St. della Pit. it.*, 145). — « Ces mosaïques du XIIIe siècle ont remplacé, selon toute apparence, les décorations primitives du IVe et du Ve siècle, tombant de vétusté, et que les nouveaux artistes ont pu, sans irrévérence et même à titre de respect et de fidélité, mêler à leurs propres idées, ou plutôt au programme que les progrès du temps et les changements de la liturgie devaient leur imposer, ces reproductions littérales du style et de la grâce antique. C'est par ce genre d'emprunt et de réminiscence que ces deux absides (celle de Saint-Jean de Latran et celle de Santa Maria Maggiore. Voir plus haut, p. 215) prennent un caractère de noblesse presque classique, et une élévation de style dont, au premier coup d'œil, on a peine à se rendre compte » (Vitet, II, 298).

« Cette mosaïque que le moine Torriti ne fit, peut-être, que restaurer, entre 1287 et 1295, est encore uniforme et d'une ordonnance éparse; mais l'expression de la prière et de la ferveur enthousiaste y a déjà un grand caractère » (Burck., 508). — Suivant une habitude, assez commune à cette époque pour la disposition hiérarchique des personnages, les apôtres et la Vierge sont de taille colossale, tandis que les saints ont à peine la moitié de leur stature et que le pape est encore plus petit que les saints. On peut faire la même remarque dans la mosaïque de l'abside, à la basilique Santa Maria Maggiore. Cette belle œuvre a d'ailleurs beaucoup souffert; elle a même été renouvelée en quelques parties, lors de son transport de la vieille abside à la nouvelle abside construite par l'architecte Vespignani, lors de la dernière restauration de la basilique, sous Pie IX et Léon XIII. (Voir les articles de Gerspach et Pératé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. 35, p. 270-272.)

Dans la sacristie :

Raphael Sanzio (Raffaello **Santi** dit). — Raphael.

* *La Vierge, l'Enfant Jésus, le petit saint Jean.*

Assise dans une prairie, contre un bloc de pierre, la Vierge s'interrompt dans la lecture d'un livre qu'elle tient de la main gauche et se tourne, à gauche, vers l'Enfant Jésus. Celui-ci, debout, appuyé contre sa mère, dont il entoure le cou du bras gauche, élève, de la main droite, la croix en roseau que lui présente le petit saint Jean, agenouillé à ses pieds.

Carton pour la Vierge de la maison d'Albe (musée de Saint-Pétersbourg), en très mauvais état. Une copie ancienne de l'original se trouve dans la coll. Borghèse. (Voir Gruyer, les *Vierges de Raphaël*, III, p. 193 et sq.)

Venusti (Marcello).

L'Annonciation.

D'après un dessin de Michel-Ange.

MUSÉE DE SAINT-JEAN-DE-LATRAN

Le palais de Saint-Jean-de-Latran, qui s'élève sur la place, appuyé contre l'église, servit d'habitation aux souverains pontifes jusqu'en 1309, lorsque les papes émigrèrent à Avignon. Il fut, à cette époque, presque détruit par un incendie. Rebâti en 1586 sur les dessins de D. Fontana, il servit d'orphelinat jusqu'en 1843. A ce moment, Grégoire XVI y installa un musée d'antiquités et de peinture. Les tableaux sont réunis dans trois salles au premier étage :

Bartolomeo (Fra) **di Paolo del Fattorino** dit **Baccio della Porta.** — Florentin. 1475 ; †1517.

**Saint Pierre* et *saint Paul.*

Les deux apôtres sont représentés debout, dans deux niches. Saint Pierre, le visage tourné de trois quarts vers la droite, porte les clés. Il est vêtu d'une robe bleue et d'un manteau jaune. Saint Paul, de trois quarts tourné vers la gauche, en robe verte et manteau rouge, s'appuie, de la main droite, sur un glaive.

H., 2,50; L., 1,20. B. — Fig. gr. nat. — Gravés dans l'*Ape Italiana.* — Des études, pour ces deux figures, sur papier teinté, aux Uffizi de Florence. L'académie des Beaux-Arts de cette ville possède les cartons pour ces deux tableaux (Voir *Florence*, par les mêmes auteurs, p. 218.) — Autrefois à l'église San Silvestro, puis transportés au Quirinal; depuis 1870, au Musée. — L'attribution de ces deux apôtres à Fra Bartolomeo a été donnée par Vasari (IV, 187). « Alors, il fit pour Fra Mariano Fetti, frère du plomb, à Montecavallo e San Silvestro, où il habitait, deux tableaux de saint Pierre et saint Paul ; mais, comme il n'arrivait pas à travailler aussi bien dans cette ville que dans la cité florentine, et comme, à force de voir tant d'œuvres antiques et modernes, et de les copier, il perdait les qualités et l'excellence qu'il possédait auparavant, il se décida à partir, laissant à Raphaël d'Urbin, le soin de finir un de ces tableaux qui n'était pas terminé, celui de saint Pierre. » — C'est à l'occasion de ce travail que se serait passée la scène que relate Balthazar Castiglione dans son livre *Il Cortaggiano* (chap. III) : « Bernardo Bibiena raconte que deux cardinaux vinrent faire visite à Raphaël pendant qu'il achevait la figure du saint Pierre et critiquèrent la coloration de la tête qu'ils trouvaient trop rouge. Raphaël, voulant défendre son ami, répondit : « Ne vous étonnez pas, cette « couleur leur a été donnée après mûre réflexion; car, il est à croire que les apôtres « rougissent autant au ciel que dans ces tableaux, en voyant l'église gouvernée par des

« gens tels que vous! » Mais, ainsi que le fait remarquer M. G. Gruyer (*Fra Bartolomeo et Mariotto Albertinelli*, p. 64) ce propos ne doit pas être authentique : une pareille boutade qui ne surprendrait pas de la part de Michel-Ange, est en contradiction avec la courtoisie et l'aménité qui formaient le fond du caractère de Raphaël. En outre Vasari, dans la vie du Rosso, dément lui-même son récit cité ci-dessus, car il déclare que Bartolomeo quitta Rome « sans y avoir rien peint ». Il est fort probable que l'artiste composa, dans la ville sainte, les cartons des deux apôtres, et qu'il exécuta les peintures à Florence. On ne s'expliquerait pas, d'ailleurs, pour quelle raison Bartolomeo les eût emportées avec lui dans sa ville natale, où le syndic du couvent de Saint-Marc les vit et les nota en ces termes. « Deux tableaux d'une hauteur de quatre brasses environ, dont l'un représente saint Pierre et l'autre saint Paul; leur valeur approximative est de 30 ducats; mais, comme le saint Pierre est un peu imparfait, je ne l'évalue que 25 ducats; *ils ont été donnés à San Silvestro.* » Quoi qu'il en soit, ces deux apôtres ne doivent pas être comptés au nombre des meilleures œuvres du peintre. « Sans doute il y a de la majesté dans les figures, et les draperies elles-mêmes participent de cette majesté; mais on sent que l'auteur s'est trop souvenu de Michel Ange et ses qualités personnelles en ont souffert : on ne retrouve pas la simplicité qui donne tant de charme à la plupart de ses compositions précédentes » (Gruyer, *Id.*, 65). Burck., 651. Cr. et Cav., *It.*, III, 459.

Cesare da Sesto. — Lombard. 1485; † 1534.

Le Baptême du Christ.

H., 2,50. L., 1,50. B. — Fig., 1.20.

Cola dall' Amatrice (Nicola **Filotesio**, dit). — Napolitain. 1489; † 1559.

L'Assomption.

Autour du sépulcre béant, sont réunis les apôtres; à gauche, saint Paul agenouillé, et, au second plan, saint Thomas auquel la Vierge, qui s'élève dans les airs, remet sa ceinture. Autour de la mère du Sauveur, des anges et des chérubins. Fond boisé et mamelonné. Signé sur le tombeau : COLA AMATRICIVS FACIEBAT. MDXV.

H., 2 m.; L., 1,33. B. — Fig., 1 m. — « Exécution sèche et dure; opposition désagréable des lumières jaunes et noires » (Cr. et Cav., *N.-It.*, II, 106).

Deux saints.

En avant, saint Laurent, en dalmatique rouge, à larges bordures vertes, vu de dos, un gril à la main; au second plan, saint Benoît, en robe noire, portant une crosse. Fond de paysage; à droite, une route conduisant à la poterne d'une forteresse; à gauche, un lac.

Deux saintes.

Au milieu, Marie-Madeleine, en robe rose à reflets jaunes, manteau

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

CRIVELLI (CARLO).

La Vierge et l'Enfant Jésus.

rouge, vue de face, portant un vase de parfum ; à droite, sainte Agnès, en robe rouge, manteau vert foncé à doublure rose, de trois quarts tournée vers la gauche, un lis à la main. Fond de paysage; à gauche, une ville dans une plaine; à droite, des rochers.

H., 1,20; L., 0,80. B. — Fig., 0,80. — Panneaux se faisant pendant.

Crivelli (Carlo). — Vénitien. 1430(?) ; † 1495(?).

* *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

Sur un trône en marbre, à dossier très élevé et orneménté, est assise la Vierge, vue de face, la tête inclinée vers la droite ; elle est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau de brocart vert et or, brodé d'or; sur sa tête, un voile en tulle, une couronne enrichie de pierreries et un collier de perles fermé par une pierre précieuse; elle soutient, de ses deux mains, l'Enfant Jésus debout sur son genou gauche, une pomme à la main ; devant le dossier du trône, est tendue une draperie sur laquelle est attachée une guirlande de fruits; à gauche, en avant, est agenouillée une petite figure de moine, les mains jointes. Signé, sur la contre-marche : OPVS CAROLI CRIVELLI VENETI, 1482.

H., 1,50 ; L., 0,65. — Fig. gr. nat. — « Dans ce tableau, on peut admirer le mieux la délicatesse qui rappelle l'art siennois sous Memmi ou celui des premiers peintres de Gubbio » (Cr. et Cav., *N. It.*, I, 89). — « D'une grâce exquise » (Burck. 608).

Vierge et saints. — Tableau d'autel en cinq compartiments.

Panneau central. — Assise sur un trône dont le dossier est en forme de niche, la Vierge, vue de face, en robe bleue à doublure verte, corsage jaune, voile blanc, un diadème sur sa chevelure blonde, tient, dans ses bras, l'Enfant Jésus de trois quarts tourné vers la droite; celui-ci porte un miroir et un oiseau qu'il retient par un fil; derrière la Vierge, est tendue une draperie ; à gauche, en avant, est agenouillé un donateur — petite figure.

Panneaux latéraux. — A gauche : saint Grégoire et un saint ; à droite, saint Jean-Baptiste et un saint. Daté sur le cadre : 1481. DIE VLTIMA JULIY.

Pan. cent. H., 0,90; L., 0,50. Pan. lat. : H., 0,90; L., 0,25. B. — Ce tableau a été diversement jugé par les critiques. Alors que Morelli (I, 275) le considère comme une œuvre originale d'un dessin puissant, Crowe et Cavalcaselle (*N. It.*, I, 88), l'indiquent comme un tableau d'atelier d'un coloris dur et d'une facture laissant à désirer. — « Ces deux Madones ont permis à Crivelli de déployer toutes ses qualités dans le cadre limité qu'il s'entend si bien à remplir. Elles offrent un rare et exquis mélange de savoir, de distinction et de solennité. Avec des motifs frais et poétiques comme une idylle, alterne une ornementation éblouissante comme chez les Byzantins » (Müntz, *L'Age d'or*, 776).

Francia (Francesco **Raibolini**, dit **Il**). — Bolonais. 1450 ; †1517.

* *L'Annonciation.*

Au premier plan, à gauche, l'ange, en robe bleue, tunique jaune, manteau rouge, sa chevelure blonde tombant en boucles, vu de profil, est agenouillé, un lis à la main, devant la Vierge. Celle-ci s'avance, et s'incline, les bras croisés sur la poitrine ; à ses pieds, sur le sol dallé, un coussin vert à glands d'or ; entre les deux figures, un pupitre en bois sculpté. La scène se passe devant une église dont la porte s'ouvre à droite et à laquelle est accoté un petit édifice octogonal, à coupole, orné de statues et de bas-reliefs. Au fond, à gauche, des personnages, sur une route qui mène à une ville construite au pied de rochers, sur le bord d'un lac que sillonnent des bateaux. Au ciel, dans une gloire, l'Éternel, bénissant de la main droite et tenant, de la gauche, le globe du monde ; le Saint-Esprit vole vers la Vierge.

Cintré par le haut. — H., 2,50 ; L., 1,60. B. — Fig. gr. nat. — L'ancienne attribution de cette peinture à Francia n'est pas maintenue par les critiques contemporains. Schmarzow (*Melozzo da Forli*, p. 285), la considère comme étant d'Antoniasso Romano dans l'atelier duquel Palmezzano aurait travaillé avec Melozzo et y trouve un exemple de la grande analogie entre Palmezzano et Antoniasso. — Consulter E. Calzini, *Arch. Stor.*, 1894, p. 278.

Gozzoli (Benozzo). — Florentin. 1420 ; †1498.

* *Saint Thomas recevant la ceinture des mains de la Vierge.*

Dans une gloire, entourée d'anges musiciens, la Vierge tourne son visage à gauche vers l'apôtre agenouillé, en robe jaune, manteau rose à doublure verte, les bras tendus vers elle et lui tend sa ceinture. Au milieu, le tombeau où des fleurs ont pris naissance ; à droite, un rocher sur lequel s'élève un arbre.

Sur les pilastres du cadre, de chaque côté :

Trois Saints debout.

Sur la Predella :

Six Épisodes de la Vierge (de dimensions différentes) :

La Naissance. — Le Mariage. — L'Annonciation. — La Nativité de l'Enfant Jésus. — La Circoncision. — La Mort de la Vierge.

H., 1 m. ; L., 1,50. B. — Peint *a tempera*. — Provient de l'église San Fortunato, près de Montefalco. — « Le dessin est assez défectueux, les corps sont raides et les draperies anguleuses. Les épisodes de la Predella sont meilleures. Elles semblent des réductions de Fra Angelico, auquel, d'ailleurs, l'œuvre a été, autrefois, attribuée » (Cr. et Cav., *It.*, II, 499). — « Dans ce tableau, apparaît encore l'esprit religieux et naïf du maître de Gozzoli » (Burck., 553). — « Ici peuvent se reconnaître les différences qui existent dans les œuvres des deux maîtres. Chez Benozzo, les cheveux des vieillards sont gris fer, ceux

Cliché Anderson — Typogravure Jean Malvaux

FRANCIA (FRANCESCO RAIBOLINI dit IL).

L'Annonciation.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

GOZZOLI (BENOZZO).

Saint Thomas recevant la ceinture des mains de la Vierge.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

LAWRENCE (SIR THOMAS).

Portrait de Georges IV, roi d'Angleterre.

des jeunes gens de la couleur du blé, ceux des hommes d'âge d'une tonalité rougeâtre comme un épi; l'iris de l'œil est sombre, et non plus clair et si doux, comme chez Beato Angelico; les chairs ne sont pas comme de l'agate fine ou comme des feuilles de rose, mais ont une teinte de brique. Dans les figures de Giovanni les traits sont toujours fins, les oreilles longues et minces, les mains grandes et noueuses, les draperies simples; chez Benozzo, les traits sont gros, le pli supérieur de l'oreille charnu, les doigts des mains séparés » (VENTURI, *Arte*, 1901, p. 23).

Lawrence (sir Thomas). — Anglais. 1769; †1830.

* *Portrait de Georges IV, roi d'Angleterre.*

En costume d'apparat, sur lequel s'étalent les colliers de quatre ordres; au genou, l'ordre de la Jarretière; sur l'épaule gauche, est drapé un manteau noir. Il est vu de face, le visage de trois quarts tourné vers la gauche. La main droite est posée sur une table où sont placés la couronne royale et un bref au bas duquel pend le sceau du souverain pontife; la main gauche appuyée sur la hanche. Au fond, à gauche, une porte ouverte; à droite, échappée sur la campagne; au milieu, une grande draperie rouge. Signé, à droite, sur la bordure: SIR. THO. LAWRENCE.

H., 3,50; L., 1 m. T. — Fig. pl. gr. que nat. — Gravé dans l'*Histoire de la peinture anglaise*, par A. CHESNEAU.

Lippi (Fra Filippo). — Florentin. 1406; †1469.

* *Couronnement de la Vierge.* — Triptyque.

Panneau central. — Sur un banc en pierre, surélevé de trois marches, devant un pan de muraille en marbre, dans lequel s'enfonce une niche soutenue par des pilastres corinthiens, à droite, le Christ, assis, de profil, tourné vers la gauche, pose une couronne sur la tête de la Vierge, agenouillée, les mains jointes, vêtue d'un manteau violet, à doublure marron.

Panneaux latéraux. — A droite, un moine, âgé, debout, présente au groupe divin le donateur Carlo Marsuppini d'Arezzo. Celui-ci, agenouillé, les mains jointes, vu de profil, est revêtu d'un habit ecclésiastique; en avant, à droite, un second moine, plus jeune. Au fond, trois anges musiciens. — A gauche, un moine, en robe de bure, présente un cardinal, agenouillé, les mains jointes; en avant, un prêtre, en manteau violet; au fond, trois anges musiciens.

H., 1,40; L., 1,90. B. — Fig. 1 m. — Peint *a tempera*. — Provient de la chapelle Saint-Bernard au couvent de Monte Oliveto. — Acheté, en 1785, lors de la suppression de ce couvent, par la famille Lippi d'Arezzo, puis, en 1841, par Ugo Baldi. Acquis de Carlo Baldeschi par le pape Grégoire XVI. — « Ce tableau a gardé une telle fraîcheur, qu'il semble avoir été fait de la main de Fra Filippo à notre époque. Le seigneur Carlo Marsuppini, qui l'avait commandé, ayant fait observer à l'artiste que, pour beaucoup de raisons, les

mains étaient défectueuses, à l'avenir, pour éviter tout reproche, celui-ci cacha les mains de ses personnages ou avec des draperies, ou d'autres façons » (Vas., IV, 618). — « Chef-d'œuvre du maître » (Burck., 553).

Palmezzano (Marco) ou **Palmeggiani**. — Lombard. Vers 1456; † après 1537.

* *La Vierge, l'Enfant Jésus et six saints.*

Dans une chapelle dont les arêtes de la voûte reposent sur des piliers, sur un trône à base octogonale, est assise, de face, la Vierge, en robe rouge et manteau bleu foncé, fichu blanc, le visage baissé vers l'Enfant Jésus assis sur son genou et qu'elle soutient de ses deux mains. Celui-ci, tourné vers la gauche, bénit. Sur les côtés, sont réunis : à droite, sain Antoine, vieillard qui s'appuie, de ses deux mains, sur une canne; à sa droite, saint Dominique, au visage juvénile et souriant, portant le modèle d'une église et un lis; en avant, saint Pierre, plongé dans la lecture d'un livre qu'il porte de la main droite, tandis que, de la gauche, il tient deux clés. A gauche, saint François, contemplant le groupe divin, vers lequel il dresse ses deux mains jointes stigmatisées. Saint Laurent, en riche dalmatique, tenant, dans les mains, un gril et une palme, et, devant eux, saint Jean-Baptiste, appuyé sur une croix autour de laquelle s'enroule une banderole. Du plafond, pend une lampe. Un ange jouant de la viole est assis au pied du trône; sur un cartel fixé à la base, la signature : MARCHVS PALMEZANVS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT. MCCCCCXXXVII.

Cintré par le haut. — H., 3,50; L., 2 m. B. — Fig. gr. nat. — Provient du couvent del Carmine à Cesena. — « La figure de saint Jean rappelle Melozzo da Forli » (Calzini, *Arch. Stor.*, 1894, p. 462). — « Bien que les physionomies et les attitudes ne soient pas agréables, cette peinture montre qu'à cette époque, le peintre n'avait pas encore décliné » (Cr. et Cav., *It.*, II, 976). — Incomplètement décrit dans le catalogue des œuvres de Palmezzano dressé par Milanesi (Vas., VI, 340). Burck., 577.

* *La Vierge, l'Enfant Jésus et deux saints.*

Sous une arcade cintrée, soutenue par quatre piliers, la Vierge, de trois quarts tournée vers la gauche, regarde l'Enfant Jésus assis sur son genou droit et qui bénit; au premier plan, à droite, saint Jérôme, drapé dans un manteau rouge, lui laissant la poitrine et les jambes nues, se frappant avec une pierre, et appuyé, de la main gauche, sur une croix; à gauche, saint Jean-Baptiste, tenant à la main une croix autour de laquelle est enroulée une banderole avec les mots AGNVS DEI. Au pied du trône, un ange jouant de la viole. De la voûte, pend, derrière la Vierge, une draperie rouge. A droite et à gauche, échappée sur un paysage montagneux.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

LIPPI (FRA FILIPPO).

Couronnement de la Vierge.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

PALMEZZANO (MARCO).

La Vierge, l'Enfant Jésus et deux Saints.

H., 3, 50; L., 2 m. B. — Fig. gr. nat. — Tableau ayant beaucoup souffert. — La signature inscrite sur un cartel au pied de l'ange a été effacée. — Cité dans Crowe et Cavalcaselle, mais omis par Milanesi. — « Sans doute de la même époque que le tableau précédent » (Burck., 577).

Santi (Giovanni). — Ombrien. Vers 1435; †1494.

Saint Jérôme.

Assis dans une niche, sur un trône en marbre, le saint, coiffé d'un chapeau de cardinal et vêtu d'un manteau violet, tient une plume à la main et un livre ouvert sur ses genoux; à ses pieds, à droite, est couché un lion; dans les airs, deux anges et deux chérubins; au fond, dans le paysage montagneux, le saint, agenouillé devant un crucifix, se frappe la poitrine avec une pierre. Signé, sur la marche du trône : IOHANNES SANTIS DE VRBINO, P.

H., 1,80; L., 1,75. T. — Fig. gr. nat. — Peint *a tempera* sur une toile préparée d'un ton rougeâtre. — Provient de l'église San Bartolo à Pesaro; n° 14 du catalogue dressé par Passavant. — « Ce tableau est un exemple topique de l'affinité entre Santi et Pérugin. Le corps et les draperies, bien que dessinés moins puissamment que chez Pérugin, ont beaucoup de sa manière. Les anges rivalisent de grâce avec ceux du grand Ombrien » (Cr. et Cav., *It.*, II, 588. Burck., 578).

Sassoferrato (Giovanni Battista **Salvi** dit). — Romain. 1605; †1685.

Portrait du pape Sixte V.

Assis dans un fauteuil recouvert de velours rouge, sur les bras duquel il appuie ses mains, le souverain pontife, vêtu d'un surplis blanc, d'un camail et d'un bonnet en velours rouge, est tourné de trois quarts vers la gauche. Derrière lui, à droite, une draperie verte; à gauche, par une fenêtre, on aperçoit Saint-Jean-de-Latran qu'il avait fait rebâtir.

H., 1,15; L., 1,65. T. — Fig. gr. nat.

Portrait du pape Sixte V.

H., 0,55; L., 0,47. T. — Fig. en buste, gr. nat.

Vivarini (Antonio) **da Murano**. — Vénitien. Travaillait de 1440 à 1470.

**Saint Antoine, abbé et d'autres saints.* — Polyptyque.

Dans un cadre richement sculpté, terminé par des pinacles surmontés de statuettes, sont renfermés, sur deux rangées, dix panneaux.

Rangée inférieure. — Au milieu, saint Antoine, abbé, assis, coiffé

d'une mitre, bénissant de la main droite, et tenant, de la gauche, une crosse à laquelle est accrochée une sonnette; sur les panneaux latéraux : à gauche, saint Christophe debout, dans le Jourdain, appuyé sur une palme, et soutenant, sur son épaule, l'Enfant Jésus; saint Sébastien, tenant d'une main une flèche, et de l'autre une épée; à droite, saint Venanzio, portant un modèle d'église et une oriflamme; saint Vito, s'appuyant d'une main sur son épée, un chien à ses pieds.

Rangée supérieure. — Au milieu, *Pieta* : le Christ, vu à mi-corps, dans son tombeau, les mains stigmatisées croisées sur la poitrine, son flanc saignant. Sur les côtés, à gauche, saint Pierre, un livre et les clés à la main, saint Jérôme présentant un modèle d'église; à droite, saint Paul, élevant une épée, et saint Benoît, en riches vêtements ecclésiastiques, appuyé sur une crosse. Fond doré. Signé : au-dessous du saint Antoine : 1464, ANTONIVS DE MVRAO PIXIT : au-dessous de la Pieta, sur un cartel, une inscription latine.

Pan. inf. : H., 1,10; L., 0,30. B — Fig. 1 m. — Pan. sup. : H., 0,50; L., 0,30. B. — Fig. à mi-corps. — Provient de l'église San Antonio à Pesaro. — Catalogué par Milanesi (Vas., III, 669). — « Cet ouvrage est du coloris le plus frais, et la beauté des formes le place au rang des meilleurs tableaux du maître de Murano » (Lanzi, III, 2). — « Les personnages sont extrêmement maigres et longs, les pieds et les mains sont mauvais, bien que le contour soit tracé avec soin, les têtes comme toujours ovales, et les plis des draperies sont anguleux. Les ombres sont peintes avec des hachures. C'est une des dernières œuvres d'Antonio, bien que dans certaines parties, la Pieta et le saint Paul, on trouve un air de famille avec les œuvres de Bartolomeo » (Cr. et Cav., *N. It.*, I, 33. Burck., 606).

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

VIVARINI (ANTONIO) DA MURANO.

Saint Antoine abbé et d'autres Saints.

SANTA PRASSEDE

(Sainte-Praxède.)

Au sud de la place Sainte-Marie-Majeure, dans la petite rue Santa Prassede. Église édifiée en l'an 160 en l'honneur d'une des filles de saint Pudent qui donna, à Rome, l'hospitalité à saint Pierre. Réédifiée en 822, restaurée par saint Charles Borromée, et de nos jours. A trois nefs.

Abside. — Voûte et arc triomphal.

* *Mosaïques* du IXe siècle.

Dans la voûte hémisphérique, au milieu, debout, un volume dans la main gauche, le Christ, colossal, levant la droite pour bénir. Au-dessus de sa tête, la main de l'Éternel; sous ses pieds, le fleuve du Jourdain. A gauche, de plus petite taille, saint Paul, présentant au Christ sainte Praxède, en riches vêtements chargés d'or et de pierreries, une couronne à la main et le pape Pascal, portant un petit modèle de l'église. A droite, saint Pierre présentant, de la même façon, sainte Pudentienne et saint Zénon, qui porte un livre. A chaque extrémité de la mosaïque, un palmier. Au-dessous, au milieu, l'Agneau, symbole du Christ, entre six brebis, de chaque côté, et, aux deux extrémités, Jérusalem et Bethléem. Sur l'arc, dans la partie supérieure, au milieu, l'Agneau, couché sur un autel, entre les sept candélabres; à gauche, deux anges, l'Ange de saint Mathieu et le Lion de saint Marc; à droite, deux anges, l'Aigle de saint Jean, et le Bœuf de saint Luc. Au-dessous, de chaque côté, sur trois rangs superposés, les douze vieillards de l'Apocalypse, drapés de blanc, s'avancent vers le Christ, en tendant des couronnes.

« Ces mosaïques ne sont qu'une imitation de celles de l'église des saints Cosme et Damien (V. p. 290). Quoique rendues pires encore par de mauvaises restaurations, elles conservent pourtant quelque chose de monumental dans la distribution des figures, l'harmonie des parties et des masses, aussi bien que dans le mouvement des lignes; ce sont des réminiscences et des imitations de l'antiquité conservées par la tradition. Qu'on y ajoute la variété des accessoires et la richesse de l'ornementation, et l'on aura les causes de l'effet qu'elles produisent à première vue, malgré les imperfections et les défauts qu'elles ont en commun avec les autres ouvrages de cette époque » (Cr. et Cav.,

St. It., I, 75-76). — « Nulle part on ne juge, comme à Sainte-Praxède, du progrès de la décadence, nulle part on ne mesure aussi exactement l'espace qu'elle a franchi, notamment depuis le VIe siècle, depuis le triomphe définitif et l'influence décisive des Barbares.... Ce n'est pas seulement une imitation libre, un souvenir, une réminiscence; c'est une reproduction littérale, ou du moins, qui croit l'être. L'auteur de la mosaïque du IXe siècle a franchement pris pour modèle celle du VIe siècle, avec la ferme intention d'en répéter, traits pour traits, l'ensemble et les moindres détails.... Déjà bizarres, on s'en souvient, dans la composition originale, les personnages deviennent, dans la copie, tout à fait extraordinaires. C'est une maigreur, une rudesse, une exiguïté de formes, une configuration étroite et anguleuse, un air farouche, inculte, pétrifié, qui semblent constituer une espèce d'hommes à part; et quant aux brebis de la frise, déjà bien peu vivantes et pauvrement dessinées dans l'œuvre originale, elles perdent, dans l'œuvre imitée, tout caractère propre à la race ovine; on dirait des jouets d'enfants, de petits chevaux de bois grossièrement taillés. Vous touchez donc du doigt, en comparant ces deux absides, vous mesurez de l'œil, les progrès de la décadence » (L. Vitet, II 259-261).

Bas côté de droite, chapelle Saint-Zénon :

Mosaïques du IXe siècle.

A l'intérieur, autour de la porte, sur deux rangs, des figures en bustes, dans des médaillons; dans la première zone, au milieu, la Vierge entre deux saints, et, de chaque côté, quatre autres saints; dans la seconde, le Christ bénissant, et, autour de lui, les Apôtres. — A l'intérieur, de face, sur la muraille, la Vierge entre les saintes Praxède et Pudentienne. Dans une lunette, au-dessus, le Christ et les Apôtres. De chaque côté de la fenêtre, la Vierge et saint Jean-Baptiste. Sur la paroi droite, les Apôtres saints Jacques, André, Jean, et, dans la lunette, le Christ entre deux saints, en buste. Sur la paroi gauche, les saintes Praxède, Pudentienne, Agnès, au-dessus de l'Agneau et d'un rocher d'où s'échappe une source dans laquelle boivent des animaux. Sur la quatrième paroi, saint Pierre et saint Paul ayant entre eux un trône vide. Dans la voûte, le Christ dans un médaillon que soutiennent quatre anges.

« La chapelle Saint-Zénon, construite par le pape Pascal (817-824), nous montre d'autres mosaïques dans les détails desquelles l'abus de l'or est poussé à l'extrême. C'est à cette profusion malentendue que cette chapelle doit sans doute son nom de *Chapelle du Paradis*, car certes elle ne peut le tenir de la beauté de l'art avec lequel elle a été exécutée et qui présente les mêmes caractères et les mêmes défauts » (Cr. et Cav., *St. It.*, 75-76). Malgré la justesse de ces observations qui, d'ailleurs, s'appliquent surtout à l'incorrection des figures, cette petite chapelle reste un des ensembles décoratifs les plus complets et les plus saisissants laissés à Rome par le moyen âge carlovingien: et, comme l'a bien remarqué Vitet, on y trouve « particulièrement dans la voûte, à côté des plus tristes misères, quelques restes d'un sentiment décoratif assez achevé » (L. Vitet, *It.*, 265).

Bas côté de gauche, chapelle Oligati.

Cesare d'Arpino (Giuseppe). — Le Chevalier d'Arpin.

L'Ascension, les Apôtres, les Sibylles, les Prophètes.

« Ces peintures à fresque passent pour les meilleures de l'artiste ; elles sont d'une couleur vigoureuse qui soutient les lumières et enlève les figures. Joséphin y déploie un art, aujourd'hui perdu, l'art de plafonner, c'est-à-dire de dessiner les figures en l'air et en raccourci ; et il est juste d'ajouter que cet art exige un dessinateur expert et hardi, aussi habile à exprimer le vrai, qu'à rendre vraisemblable le mensonge des formes qui doivent tromper les yeux » (Ch. Blanc). — « Le Chevalier n'est pas un baroque, mais il est affligé d'une beauté ou plutôt d'une élégance banale et sans âme qui, en de rares occasions seulement, comme dans ces fresques, fait place à une plus noble chaleur » (Burck., 775).

Dans la sacristie :

Giulio Romano (Giulio **Pippi** dit). — Jules Romain.

Le Christ à la colonne.

Autrefois au maître autel (Vas., v, 552). — « Sorte d'académie avec des carnations d'un rouge brique dont l'exécution, en dépit des morceaux de bravoure, est encore très soignée » (Burck., 698).

SAN MARTINO DE' MONTI

(Saint-Martin-des-Monts.)

Via dello Statuto. Edifiée en 500, par saint Symmaque, sur l'emplacement des Thermes de Trajan. Reconstruite en 844 et restaurée en 1650. A trois nefs.

Bas côté de droite :

Dughet (Gaspard). — Guaspre-Poussin. — Romain. 1613; † 1675.

Six Épisodes de la vie de Élie, fondateur de l'ordre du Carmel.

Ces fresques, très restaurées, passent pour le chef-d'œuvre du peintre; et les figures seraient, d'après les traditions, dues à son beau-frère Nicolas Poussin.

Bas côté de gauche :

Dughet (Gaspard).

Six Paysages et *Vues d'Intérieurs.*

On y remarque :

L'Intérieur de l'ancienne église Saint-Jean-de-Latran. — Le Concile de 324, tenu par Sylvestre Ier. — L'Intérieur de l'ancienne église Saint-Pierre du Vatican, etc.

SAN PIETRO IN VINCOLI

(Saint-Pierre-aux-Liens, appelée aussi Basilique Eudoxienne.)

Via San Pietro in Vincoli. Edifiée en 442 par Eudoxie, femme de l'empereur Valentinien III, qui y fit déposer les chaînes avec lesquelles l'apôtre aurait été enchaîné à Jérusalem. Restaurée en 1503 et en 1705. A trois nefs. Elle renferme les tombeaux des deux peintres florentins Antonio et Pietro Pollajuolo et celui du pape Jules II, inhumé à Saint-Pierre. avec le *Moïse* de **Michel-Ange**.

Première chapelle, à droite :

Guercino (Francesco **Barbieri** dit **Il**).

Saint Augustin.

A droite, près de la porte de la sacristie :

Guercino (Francesco **Barbieri** dit **Il**).

Sainte Marguerite.

La sainte, vue de face, à mi-corps, montre une croix, qu'elle élève de la main droite, au dragon qui est couché, à sa droite, la gueule ouverte, et vers lequel elle tourne son visage.

Dans la sacristie :

Domenichino (Domenico **Zampieri** dit **Il**).

* *Délivrance de saint Pierre.*

Un ange touche, de la main droite, l'épaule de saint Pierre enchaîné dans sa prison et qui se soulève à la voix de l'envoyé divin. Aux côtés de l'apôtre, deux gardiens endormis, l'un à droite, couché, l'autre debout, à gauche, appuyé sur la muraille. Au fond, une lucarne garnie de barreaux.

« Œuvre des plus amusantes à regarder à cause de la lumière bleue qui émane de l'ange et qui remplit tout le tableau d'une diablerie de feu de Bengale » (Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 1870, t. IV, p. 484).

Les peintures de la tribune sont par **Giacomo Cappi**.

Deuxième chapelle, à gauche :

Sur le maître autel, une mosaïque du VIIe siècle :

Saint Sébastien.

SAN MARCELLO

(Saint-Marcel.)

Via del Corso. Consacrée au pape Marcel qui subit le martyre au VIe siècle. Restaurée sous Adrien Ier et reconstruite en 1519 sur les dessins de Sansovino. La façade du XVIIIe siècle est de Carlo Fontana.

Quatrième chapelle, dite du Crucifix. A la voûte :

Pierino del Vaga, Daniele da Volterra et Pellegrino da Modena.

Naissance d'Ève. — Les Quatre Évangélistes.

A droite : Adam est endormi couché au pied d'un arbre. A la voix du Seigneur qui s'avance drapé dans un manteau rose, Ève sort des flancs du premier homme et rend grâce au créateur.

A gauche : saint Marc et saint Jean, accompagnés de l'aigle et du lion, sont assis.

A droite : saint Mathieu et saint Luc, accompagnés du bœuf et de l'ange, dans la même posture.

Deux groupes de deux anges portant un candélabre, debout sur un piédestal, sont entre les deux groupes des apôtres.

« Avant le sac de Rome, Pierino avait représenté, à San Marcello, sur la voûte de la chapelle del Crocefisso, la création d'Adam et d'Ève, et les deux évangélistes saint Marc et saint Jean; mais ce dernier, comme nous l'avons déjà dit, était resté inachevé. Lorsque la paix fut revenue à Rome, la confrérie del Crocefisso désira que Pierino conduisît à fin cet ouvrage. Comme il avait autre chose à faire, il se contenta de dessiner un carton d'après lequel Daniele termina le saint Jean. En outre, Daniele peignit entièrement saint Luc et saint Mathieu, et, entre ces deux Évangélistes, deux petits enfants portant un candélabre. Puis il plaça deux anges tenant les mystères de la Passion, dans un arc qu'il orna richement de grotesques et d'une foule de belles figurines nues. En somme, il montra un grand talent dans ce travail, bien qu'il y eût dépensé par trop de temps » (Vas., VII, 51-52). Pellegrino da Modena aurait aussi collaboré à ces fresques.

Quatrième chapelle, à gauche :

Zuccheri (Taddeo).

Épisodes de la vie de saint Paul.

Au maître autel : *Conversion de l'Apôtre.* Au milieu, saint Paul désarçonné par son cheval blanc, vu par la croupe, est secouru par deux soldats coiffés, l'un d'un casque, l'autre d'un turban, qui s'avancent vers lui. A droite, un vieillard tente d'arrêter le cheval. Toute l'assistance regarde avec ferveur Dieu le Père qui apparaît au ciel, dans une gloire, la main levée vers le nouvel apôtre.

A la voûte : *Martyre du saint,* décapité devant une des portes de Rome ; — *le Saint débarquant à Malte* est mordu par une vipère sans en éprouver aucune souffrance, — *le Saint, à Lystres, guérit un enfant* qui était tombé d'une fenêtre.

Sur la muraille : à droite, *le Saint guérit un boiteux.* A gauche, *le Saint frappe de cécité un faux prophète.*

« Ce dernier tableau, resté inachevé à la mort de Taddeo, fut terminé par Federigo Zuccheri, et cela, à la louange de tous » (Vas., VII, 96).

SAN MARCO

(Saint-Marc.)

Sur la place du même nom, accotée au Palais de Venise, cette église, dont la fondation remonterait au règne de Constantin, a été rebâtie en 877 par Grégoire IV et réédifiée sous Paul II, sur les dessins de Giuliano da Majano. Au XVIIIe siècle, l'intérieur en fut transformé et enrichie de stucs dorés aux frais du cardinal Guerini.

La tribune, qui date du IXe siècle, est ornée de mosaïques grossières représentant, à gauche : saint Marc, saint Agapet et sainte Agnès; à droite : le pape Grégoire IV présenté par saint Marc et saint Félicien; au milieu : le Christ.

« La mosaïque la plus barbare qui soit à Rome. Ce genre de supériorité ne peut lui être refusé. C'est le dernier mot, le *nec plus ultra* du IXe siècle. Tout respect d'une règle quelconque, toute velléité d'expressions, toute notion d'ordre et de beauté, ont disparu de cette œuvre, presque unique en son genre. L'amaigrissement des figures, l'allongement des corps, le rétrécissement des draperies, ne peuvent être portés plus loin » (VITET, II, 266).

Bas côté de droite :

Palma (Jacopo). **Giovane**, le jeune. — Vénitien. 1544; † 1628.

La Résurrection.

Maratta (Carlo).

L'Adoration des Anges.

Bas côté de gauche :

Mola (Pier, Francesco). — Bolonais. 1612 (?); † 1668.

Divers saints :

Au milieu : saint Michel en tunique rouge et manteau blanc, vole vers le démon, étendu sur un rocher enveloppé de flammes.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

ÉCOLE DE BARTOLOMEO VIVARINI.

Saint Marc.

A gauche : saint Vincent, martyr, en dalmatique rouge.

A droite : saint Anastase, martyr, en robe de moine.

Les deux martyrs tiennent à la main une palme.

« Ces peintures furent commandées à l'artiste par l'ambassadeur vénitien Sagredo. Ce sont là les premiers ouvrages de Mola, ceux du moins qui le tirèrent de l'obscurité et qui lui valurent les bonnes grâces d'Innocent X. Voulant faire retoucher quelques tableaux qui avaient souffert, ce pontife manda le peintre auprès de lui pour les lui montrer; celui-ci les regardait en présence du pape; mais comme il ne pouvait soutenir à lui tout seul une de ces toiles qui était plus lourde que les autres, Innocent X lui vint en aide de ses propres mains; et cela fut remarqué à Rome autant que l'avait été, en Allemagne, le fait de Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien » (Ch. Blanc).

Chapelle à droite du chœur :

École de Bartolomeo Vivarini.

Saint Marc.

Assis sur un trône richement sculpté, le saint est vu de face, la tête auréolée, coiffée d'une tiare enrichie de pierres précieuses. Il est vêtu d'un surplis blanc recouvert d'une dalmatique en brocart d'or. De la main gauche posée sur ses genoux, il tient un livre; de la droite levée, il bénit. Le dossier du trône est en partie recouvert d'une draperie rouge.

Figure désagréable attribuée généralement à un peintre ombrien, anciennement à Melozzo da Forli et même au Pérugin (?), mais qui semble à Crowe et Cavalcaselle (*N. It.*, I, 50) sortir de l'atelier de B. Vivarini. Le travail est dur et raide comme chez Crivelli, et la tonalité est opaque.

SAN IGNAZIO

(Saint-Ignace).

Place San Ignazio, au bout de la via del Caravita, donnant sur le Corso, en face du palais Sciarra. Commencée en 1626, après la canonisation du saint, sur les plans du Père Grassi, elle fut terminée en 1685. Les dessins pour la façade, furent donnés par Algardi. Église à trois nefs, considérée comme un des types les plus parfaits du style de l'époque.

Grande nef.

Peintures de la voûte :

P. Pozzo (Andrea), jésuite. — Trente. 1642; † 1709.

L'Entrée triomphale de saint Ignace au Paradis.

« En commençant par la tribune, il représenta le saint glorifié par Dieu, avec ses miracles. Il s'élance du haut d'un portique, en habits sacerdotaux, et, soutenu par des anges, il regarde d'un œil compatissant, les malheureux et les infirmes qui recourent à lui.

« Dans les ovales de l'arc qui sépare la tribune de la coupole, il peignit, avec des figures en raccourci, *le Siège de Pampelune* où le saint fut blessé à la jambe par un boulet.... Ensuite, devant peindre les anges de la coupole qu'on y représente presque toujours, soit avec les Évangélistes, soit avec des docteurs, il voulut rompre avec ces sujets et en inventa de nouveaux; il peignit donc quatre épisodes célèbres de la Sainte Écriture, comme allusions au zèle du saint à dompter les monstres de l'hérésie, c'est-à-dire : un *David et Goliath*, un *Samson abattant les Philistins*, une *Judith décapitant Holopherne*, une *Jahel transperçant d'un clou les tempes de Sisara.*

« .... Ensuite, devant peindre la grande voûte et considérant son immensité qui aurait épouvanté même Lucas Giordano ou tout autre peintre célèbre pour sa prestesse et renommé pour l'ampleur de sa peinture, néanmoins il ne se troubla pas. Il la termina en un peu plus

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

LE PÈRE POZZO.

Entrée de Saint Ignace au Paradis (Détail).

de trois ans, sans l'avoir jamais montrée. Voulant représenter l'immense ardeur du saint à propager dans tout le monde la religion catholique, il montra, dans l'éloignement, Jésus avec sa croix, lançant de sa poitrine un rayon de lumière qui va diamétralement frapper la poitrine du saint qui s'élève humblement dans les nuées.... La lumière répercutée éclate en quatre autres rayons vers quatre autres points : l'un frappe l'Europe, l'autre l'Afrique, le troisième l'Asie et le quatrième l'Amérique; chacune des parties du monde est sous la figure d'une amazone bizarrement vêtue, et chacune d'elles tient, sous ses pieds, le monstre farouche de l'impiété, sous la forme d'un géant nerveux et musclé, et montre les chaînes dont elle le tient étroitement lié....

« On voit aussi, entre les deux arcs correspondant à la tribune, et à la porte, deux brasiers colossaux pleins des feux, l'un de l'amour divin, l'autre de la colère divine » (Pascoli, *Vite de' Pittori moderni*, II, 254 à 261.)

« La voûte de l'église de Saint-Ignace est son œuvre la plus considérable et qui suffirait à prouver la valeur de Pozzo, lors même qu'il n'aurait fait d'autre peinture. Nouveauté dans l'invention, aménité dans les teintes, chaleur dans l'exécution pittoresque, qui le firent admirer par Maratta et Ciro Ferri. Ce dernier, stupéfait qu'en si peu d'années Andréa Pozzo eût si magistralement peuplé cette voûte, qu'il comparait à la Piazza Navone, disait que tous les chevaux des autres peintres semblaient aller au pas, tandis que ceux de Pozzo couraient au galop. Parmi les peintres perspectivistes, c'est bien le premier..., comme on peut voir encore à Rome (Collège Romano, Corridor du Gesù), à Frascati, Turin, Mondovi, Modène, Arezzo, Montepulciano, et à Vienne où il fut appelé par l'empereur Léopold Ier » (Lanzi, II, 330).

Les peintures de la fausse coupole et de l'abside sont aussi du Père **Pozzo**; les autels du transept furent exécutés d'après ses dessins.

« Ce fut un sûr instinct qui poussa le Père Pozzo à donner à ces formes et à ces groupes, comme cadre et comme séjour, un espace idéal qui fait en même temps comme un prolongement de l'architecture de l'église, une sorte de portique, le plus magnifique possible, au-dessus duquel on voit le ciel et les gloires planant. Il fallait, d'ailleurs, sa maîtrise résolue dans l'art d'improviser, en perspective, des figures et des édifices, sa souveraineté dans l'art des nuances et des tons et son absolue insouciance de tout le reste. La voûte de San Ignazio n'a jamais été surpassée » (Burck., 286).

SAN AGOSTINO

(Saint-Augustin.)

Sur la place du même nom, à laquelle mène la via della Scrofa. Construite de 1479 à 1483 sous la direction de Giacomo da Pietrasanta, aux frais du cardinal d'Estouteville, ambassadeur de France, avec les pierres du Colisée, elle est surmontée d'une coupole octogonale, œuvre de Baccio Pintelli, la première qu'on éleva à Rome. Église à trois nefs.

Nef centrale, troisième pilier à gauche :

Raphael Sanzio (Raffaello **Santi** dit). — Raphaël.

Le Prophète Isaïe.

Assis de face, la tête inclinée vers la gauche, en tunique bleue, manteau jaune, une draperie blanche sur la tête; de ses mains, il tient un rouleau de parchemin, où est inscrit, en lettres hébraïques, ce verset : « Ouvrez les portes afin que le peuple qui conserve la foi entre »; au second plan, deux anges tenant une guirlande de feuillages et de légumes; au milieu, un cartouche sur lequel on lit, en caractères grecs : « A sainte Anne, mère de la Vierge; à la sainte Vierge, mère de Dieu, à Jésus, le Sauveur, Jean Corizius. »

Gravée par Goltzius, Visscher, Fantetto, Cereda. — Une copie attribuée au Carrache se trouve au musée Impérial de Vienne, une autre par Mengs au musée de Dresde. — Fresque détériorée par un lavage inconsidéré et restaurée en 1555 par Daniel de Volterre. — Cette peinture, commandée par Jean Gorizius, appelé aussi Janus Corycius, se trouve sur un pilier, au-dessus d'un groupe de Sansovino, sur lequel est gravé une inscription indiquant que la peinture et la sculpture datent de l'année 1513. — Vasari (IV, 339) semble croire que Raphaël refit deux fois cette figure; qu'il détruisit la première après avoir contemplé les fresques de Michel-Ange à la Sixtine, et qu'il composa la seconde, dans le style de son rival, plus parfaite que la première, avec plus de grandeur et de majesté. — « Que la vue de cette peinture ait influencé Raphaël, c'est très visible; mais il faut avouer que cette influence ne lui est pas trop avantageuse puisqu'elle le fait sortir de son individualité. L'imitation du grandiose particulier à Michel Ange n'a donné qu'une lourdeur désagréable des formes; et, ce qu'on a regardé comme de la majesté dans cette figure, n'est qu'une absence complète d'expression » (Pass.,

II, 115). QUATREMÈRE DE QUINCY prétend que ces défauts, au lieu d'être inhérents au caractère de Raphaël, tiennent au contraire à l'original imité ! « Nous oserons dire de plus, que cette figure tient encore de Michel-Ange par une sorte d'insignifiance d'attitude, par le manque d'expression dans la physionomie, et, par un vide d'intérêt, qu'on ne remarque guère chez Raphaël, lorsqu'il est lui-même, tel que nous le voyons, dans les sujets du même genre, à l'église della Pace. Qui sait, en effet, si son intention n'aurait pas été de faire voir, par une sorte de contrefaçon, ou ce qu'on appelle *singerie de style*, chose facile à tous les artistes, qu'il aurait pu, comme on le disait, *faire du Michel-Ange.* » COMOLLI donne une explication peu plausible de ce style si peu ordinaire chez Raphaël : il suppose que ce qu'il y a de *michelangelesque* dans la figure d'Isaïe serait dû à Daniel de Volterre, chargé, comme on le sait, de restaurer la fresque. « On ne saurait méconnaître dans cette œuvre l'influence de la Sixtine qui venait d'être achevée; mais l'influence de Fra Bartolomeo y apparaît plus puissante encore. Au reste, dans l'arrangement du prophète et des deux anges, Raphaël est peut-être supérieur à ses deux modèles » (BURCK., 694).

Chapelle à gauche :

Michelangelo da Caravaggio (Michelangelo **Amerighi** dit).

Notre Dame de Lorette adorée par deux pèlerins.

« La Vierge est comme noyée dans les ombres noires familières au peintre, et les figures de pèlerins qui sont éclairées par ce non moins vigoureux reflet de lumière rougeâtre qu'affectionne le robuste ouvrier, sont deux figures où l'énergie de deux bandits de la campagne romaine ou napolitaine se combine agréablement avec une expression de triviale bonhomie. Ce superbe et violent ouvrage est une des pages où l'on peut lire le plus aisément les qualités et les défauts propres au talent de Michel-Ange de Caravage, dont la main effrontée de spadassin sut tenir un pinceau avec autant de fermeté qu'un poignard. Là, surtout, on peut surprendre les faciles secrets dont cet artiste trivial a su faire un si remarquable usage. Ces secrets sont au nombre de deux : l'énergie obtenue par la reproduction telle quelle de la réalité, le contraste vigoureusement marqué d'une ombre épaisse et noire et d'une lumière intense à reflets rouges » (MONTÉGUT, *Revue des Deux Mondes*, 1870, t. II, 412).

Transept de droite :

Guercino (Francesco **Barbieri**, dit **Il**).

Saint Augustin, saint Jean et saint Paul ermite.

Saint Augustin, au second plan, en robe noire, tenant, de la main gauche, un re et le bras droit levé vers le ciel, est tourné à droite vers saint Paul, le torse nu, assis sur un rocher. A gauche, saint Jean debout, vêtu d'une peau de bête et d'un manteau rouge. Au ciel, deux anges déroulant une banderole.

Chapelle du chœur :

Lanfranco (Giovanni). — Bolonais, 1581 ; † 1647.

Fresques.

A la coupole :

L'Assomption.

L'apparition céleste commence à partir d'une corniche en clair-obscur, feinte en stuc blanc.

Les pendentifs sont occupés par les grandes figures des

Quatre Évangélistes.

Et, sur la muraille cintrée qui fait face aux fenêtres :

Les Apôtres

sont groupés autour du tombeau de la Vierge.

Sur la muraille :

Épisodes de la vie de saint Augustin.

« Dans la chapelle appartenant à Buongiovanni, Lanfranco trouva l'occasion qu'il cherchait depuis longtemps, de décorer une coupole comme celle de Parme, en y employant les mêmes artifices, la même science des raccourcis, le même sentiment de la perspective aérienne. Il s'acquitta de son travail prestement, avec une habileté pratique et une abondance de verve que rien ne pouvait plus mettre en défaut. C'est là, dans ces vastes décorations, que Lanfranco déploya la vigueur et l'entrain de ses talents pittoresques. Il y montra une qualité, ou pour mieux dire, un défaut qui lui était propre, celui de jeter des draperies sur le nu, avec une facilité apprise par cœur, et d'en déduire les plis sans jamais regarder la nature, mais non toutefois sans vraisemblance. Il avait adopté, pour les peindre, la méthode des teintes hachurées, produisant, par leurs intermittences, une couleur mixte, rompue, indécise, mais quelquefois aimable, par son indécision même » (Ch. Blanc).

Chapelle latérale, à droite :

Venusti (Marcello).

Couronnement de sainte Catherine. — Saint Laurent. — Saint Etienne.

SANTA MARIA SOPRA MINERVA.

(Sainte-Marie-de-la-Minerve.)

Sur la place du même nom, au sud de la place du Panthéon. Construite, à la fin du XIIIe siècle, dans le style gothique, sur l'emplacement d'un ancien temple païen consacré à Minerve par Pompée, suivant les uns, par l'empereur Domitien, suivant d'autres. Restaurée en 1848. A trois nefs.

Nef de droite

Deuxième chapelle :

École Ombrienne.

Le Sauveur.

Vu en buste, grandeur naturelle.

Au maître autel :

Lamberti (Bonaventura). — Bolonais. 1652; † 1721.

Saint Pierre martyr.

Sur la voûte et les parois latérales :

Franco (Battista), dit **Il Semolei**. — Romain. 1498; † 1561.

Fresques.

Travail exécuté en 1550. — « Il peignit, sur la voûte d'une chapelle de la Minerve, bâtie par un chanoine de San-Pietro, plusieurs sujets tirés de la vie du Christ et de la Vierge. Il n'avait jusqu'alors rien produit d'aussi bien. Sur l'une des parois latérales de la même chapelle, il laissa une *Nativité du Christ*, et, sur l'autre paroi, une *Résurrection de Notre-Seigneur*. Au-dessus de ces deux fresques, il plaça des cadres semi-circulaires, renfermant des *Prophètes*. Enfin, sur la façade à laquelle est adossé l'autel, il figura, avec une rare habileté, *le Christ en croix, la Vierge, saint Jean, saint Dominique et d'autres saints* » (VAS., VI, 584).

Quatrième chapelle, au maître autel :

Antoniasso Romano (Antonio **Aquili** dit). — Romain. (?) : † entre 1510 et 1517.

Annonciation.

A gauche, l'ange, en tunique verte et manteau rouge, vu de profil, un lis à la main, s'avance vers la Vierge. Celle-ci, agenouillée à droite, porte la main gauche à sa poitrine et tend, de la droite, une bourse à une des trois filles pauvres, en robe blanche, agenouillées au milieu que lui présente un dominicain également agenouillé, le cardinal Johannes a Turrecremata, son chapeau à ses pieds. Près de la Vierge, une seconde bourse, sur la base d'un pupitre en bois richement sculpté, au-dessus duquel vole le Saint-Esprit. En haut, à gauche, l'Eternel bénissant. Fond d'or à dessins, très réstauré.

Fig. gr. nat. — Ce tableau, attribué autrefois à Fra Angelico, puis à Benozzo Gozzoli, est reconnu de nos jours pour être l'œuvre d'un peintre de la Sabine, Antoniasso Romano, par comparaison avec un tableau retrouvé à Rieti. — On sait que le cardinal Caraffa, mécontent des fresques exécutées dans sa chapelle (voir ci-dessous) par Lippi, institua un tribunal composé de Lancislao de Padoue et de cet Antoniasso pour expertiser le travail du maître florentin; c'est, sans doute, à ce moment, que fut commandée, à Antoniasso, peut-être pour le remercier de son expertise, son *Annonciation*. Il consacre le souvenir de la fondation faite, en 1460, de la confrérie de l'Annunziata, destinée à secourir les jeunes filles pauvres, mises sous la protection de la Vierge.

Sixième chapelle, au maître autel :

Barocci (Federigo). — Le Baroche.

La Cène.

Au fond, le Christ, sur une estrade, tend le pain à ses disciples, réunis devant lui, sur les marches; à droite, saint Jean agenouillé. Au ciel, deux petits anges en adoration.

Septième chapelle, au revers du tombeau de Didacus de Coca, prélat espagnol :

Melozzo da Forli.

Le Christ, juge du monde.

« Cette fresque, qui date de 1478 vraisemblablement, offre de grandes affinités avec celle des SS. Apostoli, aujourd'hui à Saint-Pierre et au Quirinal » (Voir p. 322). Burck., 575.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

ANTONIASSO ROMANO (ANTONIO AQUILI dit).

L'Annonciation.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

LIPPI (FILIPPINO).

Saint Thomas triomphant des hérétiques.

Bras droit du transept. Chapelle Caraffa :

Lippi (Filippino). — Florentin. 1457 ; † 1504.

Épisodes de la vie de saint Thomas d'Aquin.

A la partie inférieure :

Saint Thomas triomphant des hérétiques.

Au milieu, s'élève une chapelle, décorée avec tout le luxe de l'architecture de la Renaissance, soutenue, de chaque côté, par deux colonnes réunies, à la partie supérieure, par une architrave sur laquelle sont debout des enfants élevant au-dessus de leur tête un cartouche avec cette inscription : DECLARATIO SERMON TVORVM ILLVMINAT à gauche, ET INTELLECTVM DAT PARVVLIS, à droite. Cette chapelle est réunie, à droite, à un édifice par un pôrtique surmonté d'une balustrade contre laquelle cinq assistants sont accoudés. Sur un trône, dont le dossier est en forme de coquille, saint Thomas, en costume de dominicain, est assis entre la Philosophie, la Théologie et deux autres figures allégoriques, un livre ouvert dans la main gauche, et montrant, de la droite, un hérétique qu'il foule aux pieds et dont la main tient une banderole où sont écrits ces mots : SAPIENTIA VINCIT MALITIAM. Devant la chapelle, sont éparpillés, sur le sol, les ouvrages condamnés des hérétiques réunis sur les côtés, dans des attitudes tristes et résignées : Arius, Sabellius et Averrhoes, qu'entoure une foule de spectateurs ; à droite, deux pages portant à la main, l'un un livre, l'autre une pèlerine en hermine, un dominicain vers lequel se tourne un vieillard coiffé d'un bonnet, et aux côtés duquel se tient un homme, en costume vert, un doigt sur la bouche ; à gauche, un vieillard, en chausses rouges, tunique noire, collier d'or, une trompette à la main indique saint Thomas à l'hérétique ; de ce côté, la scène se termine par un édifice du haut duquel regardent deux orientaux coiffés de turban. Au fond, à droite, des ruines au pied d'une montagne ; à gauche, une statue équestre sur une place publique.

Fresque malheureusement détériorée par des restaurations et très abîmée, surtout à droite. — Vasari a eu, en sa possession, un dessin de Lippi pour cette fresque qui a été gravée dans *l'Ape Italiana delle Belle Arti* et *la Storia* de Rosini. — « Imposante composition, pleine de figures grandioses et de vives physionomies, où le maître se livre, avec une habileté surprenante, à son goût pour les architectures savantes, et commence à déployer un luxe inusité de connaissances archéologiques. Au fond, dans un entassement de monuments romains, se dresse la statue de Marc-Aurèle qu'on voit aujourd'hui sur la place du Capitole. La vue de Rome avait produit sur l'esprit de Filippino une impression profonde. L'élargissement de son style est dû, alors, à ses études d'après les sculptures antiques autant qu'à ses réflexions devant les fresques de la Sixtine » (G. Lafenestre, *La Peinture Italienne*, 224). — « On trouve ici, fait remarquer M. Müntz (*L'Age d'or*, 654), au fond, une balustrade chargée de spectateurs, prototype de celle que les Vénitiens, Paul Véronèse en tête, prodiguèrent plus tard dans leurs compositions. »

A la partie supérieure, dans une sorte de lunette :

Le Miracle du Crucifix.

A gauche, dans une chapelle, saint Thomas, de profil tourné vers la droite, entre deux anges portant des lis, est agenouillé, en adoration devant un crucifix accroché à un pilier; de la bouche du Sauveur sortent ces mots : « De me bene scripsisti, Thomas ». Un moine épouvanté s'enfuit vers la droite, où sont réunies deux femmes, l'une, âgée, dont on ne voit que la tête, vue de face, au second plan, l'autre, plus jeune, en robe noire et long voile blanc dont elle ramène les plis sur sa poitrine, les yeux dirigés vers un jeune homme, en robe verte et manteau jaune, qui repousse un vieil oriental, en robe rouge, manteau vert, turban blanc et rouge; au premier plan, un petit enfant, à terre, contre lequel jappe un chien; au fond, s'avance un jeune homme; sous les arcades cintrées de l'édifice, on aperçoit une ville.

« Jamais Filippino ne montra plus d'habileté dans la distribution, que lorsqu'il conçut et exécuta cette œuvre bien agencée, dans laquelle il fit preuve d'une grande vigueur, relatant l'événement principal et les épisodes secondaires avec vérité et naturel, une animation et un mouvement mieux indiqués que dans les fresques de Ghirlandajo à la Sixtine. Ici, son coloris est harmonieux, bien que d'une tonalité assez froide » (Cr. et Cav., *It.*, 442). — « Cette scène dramatique peut être comparée aux morceaux les plus passionnés de Botticelli. La solennité de l'impression générale n'y exclut pas certains épisodes, par exemple, celui de l'enfant qu'un chien effraye et qui laisse tomber son gâteau. » (G. Lafenestre, *La Peinture Italienne*, 224). — Rappelons que Filippino représentait souvent des chiens dans ses peintures religieuses; dans *la Résurrection* de Drusiana, à Santa Maria Novella de Florence, on voit un chien qui tire sur la ceinture d'un petit garçon.

Sur le revers :

L'Assomption.

La Vierge, les mains jointes, la tête auréolée d'étoiles, entourée d'une mandorla formée de chérubins en prière, s'enlève au ciel, sur une nuée, au milieu de laquelle deux anges agitent des encensoirs et portent des torches enflammées, et que soutiennent trois anges portant également des torches; sur chaque côté, trois anges musiciens, dansant. Sur les parois latérales de la muraille, sont réunis les apôtres et des assistants regardant émerveillés la mère du Sauveur. Fond de paysage.

Au maître autel :

L'Annonciation.

Au premier plan, saint Thomas d'Aquin présente le cardinal Caraffa

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

LIPPI (FILIPPINO).

L'Assomption (Détail).

agenouillé, les mains jointes, de profil tourné vers la gauche, à la Vierge, debout, dans une chambre, devant un pilier orné de délicats motifs ornementaux. Au seuil de la chambre s'incline, les mains jointes, l'ange Gabriel, au-dessus duquel, dans un rayon lumineux, vole la colombe. Au second plan, à droite, une chaise, des livres ouverts sur une table, et, contre la muraille, des livres, un encrier, un pot de fleurs posés sur un rayon que cache, en partie, une draperie relevée sur une tringle.

Les fresques de la chapelle Caraffa furent exécutées de 1487 à 1493. — Par une lettre en date du 2 mai de cette année, Filippino s'excuse auprès du chef de la famille Strozzi de ne pouvoir s'occuper en ce moment de la décoration qui lui avait été confiée par ce seigneur à Santa Maria Novella de Florence, étant retenu par le service du cardinal Olivieri Caraffa, maître aussi bon que possible, duquel il a reçu une commande dont il donne le détail (Voir *Arch. Sto.*, 1889 p. 183). Ce travail fut payé à Lippi 2000 ducats environ 100000 francs, non compris l'achat du bleu d'outremer, et le salaire de ses aides, somme énorme pour une époque où Signorelli devait se contenter de 580 ducats pour la décoration de la chapelle de la Vierge dans la cathédrale d'Orvieto et Michel-Ange de 3000 ducats pour ses fresques de la Sixtine. — « En quittant Spolète, Filippino vint à Rome, où il exécuta, dans l'église de la Minerve, pour le cardinal Caraffa, des épisodes de la vie de saint Thomas d'Aquin et quelques figures allégoriques dont lui-même se montra satisfait. On y voit donc la Foi qui fait prisonnière l'Infidélité ainsi que les Hérétiques et les Infidèles. De même, sous l'Espérance est le Désespoir, et beaucoup d'autres Vertus sont accompagnées des Vices qui leur sont opposés [1]. Il y a une dispute de saint Thomas en chaire qui défend l'Église contre toute l'école des hérétiques, où sont réunis beaucoup de personnages bien habillés. Il y a aussi lorsque saint Thomas priant, le crucifix lui dit : *Bene scripsisti de me Thoma.* Sur un panneau, est *l'Annonciation* de la Vierge avec Gabriel, et un portrait fait d'après nature de Olivieri Caraffa, cardinal et évêque d'Ostie, qui fut enterré dans cette chapelle en 1511 et porté ensuite dans la Piscopia à Naples. Sur une face, est *l'Assomption* au ciel avec les douze apôtres entourant le sépulcre. Toute cette œuvre a été et est considérée comme excellente et comme un travail à fresque parfaitement rendu » (Vas., III, 468). — Consulter dans les archives des Médicis à Florence (rangée XLVI, a. c. 556) une lettre du cardinal, écrite le 2 septembre 1488 à Dom Gabriello abbé de Montescalari, qui renferme des détails intéressants sur la vie artistique de Filippino à cette époque. — « Dans ces fresques, éclatent, au plus haut degré, des qualités, jusqu'alors inconnues aux peintres italiens. Je veux dire une fluidité et une souplesse de lignes, un art de disposer les masses, une fougue dans les attitudes et l'ordonnance, en un mot un sentiment de la mise en scène qui a, il n'est pas permis d'en douter, préparé les voies à Raphaël, lorsque celui-ci aborda les fresques des Stances et les cartons des tapisseries. Quant aux figures prises isolément, quoique la plupart des têtes soient faites de chic, elles sont très habilement exécutées et très variées d'expression; l'artiste y a mêlé des types de Primitifs à des types déjà plus libres et expressifs » (E. Müntz, *L'Age d'or*, 654). — « Il y a une grande parenté entre les fresques de la Minerve et celles del Carmine à Florence [2]. Ici déjà, cependant, dans le triomphe du saint sur l'Hérésie, se remarque une composition tourmentée, un mouvement inquiet, une exécution superficielle qui, dans les fresques de la chapelle Strozzi à Santa Maria Novella (1502), deviendront de la manière et de la bizarrerie » (Burck., 560).

1. Tous ces sujets ont disparu pour faire place au monument de Paul IV.
2. Voir *Florence*, par les mêmes auteurs, p. 253 et 261.

A la voûte :

Raffaellino del Garbo. — Florentin. 1466; † 1524.

Les Sibylles.

« Dans l'église de la Minerve, il peignit le ciel de la voûte dans la chapelle où est enterré le cardinal Caraffa, si finement qu'on croirait que c'est l'œuvre d'un miniaturiste; et Filippo, son maître, le considéra en certains cas comme supérieur à lui-même, (Vas., IV, 235). — Ces fresques, citées par Bottari, sont en très mauvais état.

A gauche, contre la muraille, au-dessus du tombeau de l'évêque Guillaume Durant :

Cosmati (Johannes) XIVe siècle.

Vierge, Enfant et deux Saints.

La Vierge, assise sur un trône, tient, sur ses genoux, l'Enfant Jésus qui bénit; sur les côtés, un moine dominicain et un saint, en costumes épiscopaux. Signés, sur la base du tombeau : JOHS. FILIUS. MAGRI. COSMATI FEC. HOC. OPUS.

Mosaïque bien restaurée et repeinte.— « A remarquer la tête de la Vierge assez grosse sur un cou très mince, et l'expression de mélancolie dans les yeux à demi fermés. Il y a là une réminiscence des formes des anciens Romains aux XIe et XIIe siècles. L'Enfant Jésus est bien proportionné et les saints plaisent par leur attitude naturelle et pleine d'humilité » (Cr. et Cav., *St. It.*, 103).

Chapelle du Rosaire :

École florentine.

Vierge et Enfant.

Cette peinture est faussement attribuée à Fra Angelico. Dans son commentaire, Milanesi (*Vas.*, II, 552) fait justement remarquer qu'il n'existe plus, à Santa Maria della Minerva, aucune des peintures de Fra Angelico : « Peut-être ont-elle été recouvertes par quelque pinceau horrible, soit pour cacher le travail précieux, à l'époque où les étrangers emportaient les plus célèbres œuvres d'art, soit parce que, ne se rendant pas compte de la valeur de cette Vierge, on a préféré une peinture plus moderne. »

SAN LUIGI DE' FRANCESI

(Saint-Louis-des-Français.)

Sur la place du même nom, vis-à-vis le Palais du Sénat (autrefois villa Madame). Construite, en 1589, par ordre du roi de France, Henri III. Desservie par des prêtres français; lieu de sépulture d'un grand nombre de nos concitoyens, parmi lesquels, le peintre Guérin et l'archéologue d'Agincourt; elle renferme le monument élevé par Lemoine à Claude Lorrain. La façade est de Giacomo della Porta. A trois nefs avec chapelles latérales.

Bas côté de droite.

Deuxième chapelle :

Domenichino (Domenico **Zampieri** dit **Il**). — Le Dominiquin.

Épisodes de la vie de sainte Cécile. — Fresques.

A droite.

Rangée inférieure :

Sainte Cécile distribuant des vêtements aux pauvres.

Sur une terrasse, à droite, la sainte, accompagnée de serviteurs qui portent des malles et des vêtements, tend une tunique rose aux pauvres, qui se pressent en foule. Au milieu, un malade, soutenu par un homme, s'approche; des malheureux, au premier plan, se partagent les aumônes; une femme et son enfant sont assis à terre et deux enfants se disputent un vêtement.

Rangée supérieure :

Sainte Cécile et son époux, saint Valérien.

Ils sont agenouillés tous deux et couronnés par un ange; à gauche, sur une table, un orgue.

A gauche.

Rangée inférieure :

Martyre de sainte Cécile.

Dans un temple, au milieu, la sainte, vêtue de blanc, soutenue par une de ses compagnes, s'affaisse, la gorge saignante, contre la vasque remplie d'eau bouillante dans laquelle elle avait été plongée pendant quatre jours sans éprouver aucun mal. A droite, l'évêque Urbain qui la bénit; à gauche, un vieillard, une femme et deux enfants, les yeux tournés vers la sainte; au premier plan, deux femmes, assises à terre, portant des aiguières; au second plan, un homme, une femme et un enfant. Vers la sainte, descend du ciel un ange, tenant dans les mains une couronne et une palme.

« Bon exemple d'une symétrie à la fois stricte et élégante » (Burck, 800).

Rangée supérieure :

Sainte Cécile refusant de sacrifier aux faux dieux.

Dans le temple de Jupiter, sainte Cécile, en robe blanche, s'éloigne d'un trépied sur lequel brûle le feu du sacrifice; un enfant, portant des oiseaux dans une cage, se tient à ses côtés; à droite, s'avancent deux sacrificateurs, amenant un bœuf et un bélier; le gouverneur Almaque est assis sur un trône, au pied duquel est debout nu vieillard. Au fond, une statue.

A la voûte :

Sainte Cécile portée au ciel.

Agenouillée sur une draperie, qu'étend sous ses pieds un ange, sainte Cécile, en corsage jaune et robe verte, les bras étendus, est enlevée au ciel par des anges; l'un porte un orgue, deux autres tiennent un glaive qu'ils tirent de son fourreau, d'autres ont à la main des palmes et des couronnes.

« Ces fresques sont les seules où Dominiquin soit exempt de cette généralité de forme qui est le caractère de l'école bolonaise » (Burck., 786). — « La pensée de cet artiste qui souvent semble craindre de se laisser entrevoir, se manifeste clairement dans cette décoration, et avec une incontestable autorité. Plus de ces ménagement excessifs qui compromettent le sentiment et ôtent à l'œuvre son accent moral; plus de tergiversations, ni de scrupules exagérés. Quand il représente les enfants se disputant les aumônes de la Sainte, ou essayant, le rire sur les lèvres, des vêtements trop larges pour leurs petits corps, le Dominiquin ose nous faire part de ses impressions à propos des objets qu'il a entrepris de retracer. Il interprète, avec une originalité parfois saisissante, la nature, qu'il n'étudie ailleurs qu'à travers les enseignements de l'école et de regrettables préoccupations » (Ch. Blanc).

Au maître autel :

Reni (Guido). — Le Guide.

Sainte Cécile.

Copie du célèbre tableau de Raphaël que possède le musée de Bologne.

Quatrième chapelle, dite de Saint-Remy.

A droite :

Sicciolante (Girolamo) **da Sermoneta.**

L'armée de Clovis en marche.

A gauche, le roi des Francs, dont le coursier se cabre, entre deux officiers portant des étendards, l'un, jaune parsemé de fleurs de lis, l'autre, rose, avec ces mots : AVRI FLAMMA ; au fond, des cavaliers ; au milieu, des chasseurs poursuivant un cerf qui s'est jeté dans une rivière ; à droite, le camp. A l'horizon, un paysage boisé et montagneux.

Au maître autel :

Conte (Jacopo del). — Florentin. 1502 ou 1510 ; † 1598.

Serment de Clovis.

Dans l'église de Reims, à gauche, le roi est agenouillé devant un crucifix, le bras droit levé, jurant de se convertir au christianisme s'il revient vainqueur. En avant, la reine sainte Clotilde, les mains jointes, vue à mi-corps ; à droite, saint Remy, archevêque, et deux prêtres ; au premier plan, des statues d'idoles brisées jonchent le sol.

« Cette fresque est d'un artiste plus habile que ses contemporains, également sincère et mesuré » (Burck., 778).

A gauche :

Tibaldi (**Pellegrino di Tibaldo de' Pellegrini** dit **Pellegrino**). — Bolonais. 1527 ; † 1600.

Baptême de Clovis.

Dans l'église de Reims, au milieu de laquelle s'élève un crucifix, Clovis vu de profil, en costume romain, un genou en terre, est baptisé par saint Remy qu'entourent des prêtres et des soldats. A droite, la reine agenouillée et ses suivantes.

A la voûte :

Trois petites fresques représentant des *Batailles.*

Vasari (vii, 416) cite ces peintures qu'il déclare nullement inférieures à celles des deux autres artistes qui décorèrent la chapelle qu'il indique, à tort, comme consacrée à saint Denis. — « Si les trois petits tableaux du plafond sont déjà maniérés, la grande peinture murale, par le bon style des figures, par la beauté de l'architecture et par les tons dorés du coloris, produit une bienfaisante impression » (Burck., 778).

Chœur :

Au maître autel :

Bassano (Leandro et Francesco **da Ponte**, dits). — Vénitiens.

Assomption.

Tableau attribué par Burck. (767) à la collaboration des deux frères. — Très belle peinture qui a été admirée et étudiée par Rubens.

Bas côté de droite :

Cinquième chapelle, dite de Saint-Mathieu.

Michelangelo Amerighi da Caravaggio.

Épisodes de la vie de saint Mathieu.

A gauche : le publicain, dans sa boutique, étend la main vers un groupe de cinq personnes qui comptent de l'argent sur une table.

Au maître autel : le saint, en tunique jaune, en train d'écrire, tourne la tête à gauche, où lui apparaît, dans une gloire, un ange.

A droite : le saint, agenouillé sur les marches d'un temple, est frappé d'un glaive, par ordre du roi Hyran. Sur les côtés, des assistants, et un enfant qui s'enfuit. Au ciel, un ange tend au martyr une palme.

« Le mauvais éclairage ne permet pas d'apprécier l'effet du coloris, lequel, d'ailleurs, a pu être fortement rembruni. Ce qu'il y a de certain pourtant, et les autres œuvres du maître concourent à le prouver, c'est qu'ici l'artiste a recherché, à dessein, les impressions sombres et pénibles et que l'absence de lumière réflexe était un moyen essentiel pour atteindre le but. Le martyre, où le peintre cherche à effrayer par l'imitation réaliste du sang versé est, en ce sens, presque ridicule » (Burck., 790 et 806).

Il ne nous a pas été possible de retrouver le tableau de *Saints* (saint Antoine, saint Jean-Baptiste, sainte Élisabeth adorant la Vierge qui s'enlève au ciel) que Karel van Mander (ii, 171) cite comme ayant été peint par **Sprangher** (Barthélemy), dans cette église et qu'il déclare très remarquable. Ce tableau a pourtant été gravé par Crispin de Passe. Il a sans doute été enlevé.

SANTA MARIA DELL' ANIMA

(Sainte-Marie-de-l'Ame.)

Via du même nom, près de la place Navona. Appartenant aux catholiques allemands et hollandais. Fondée grâce aux libéralités testamentaires d'un certain Jean de Pierre, en 1400. Agrandie au commencement du XVIe siècle. Sur la façade, qui est attribuée à Giuliano da San Gallo, est un groupe en marbre, copie d'un autre groupe trouvé à cet endroit et représentant deux fidèles à genoux devant la Vierge (symbole de deux âmes, d'où le nom dell' Anima donné à l'église). A trois nefs, avec chapelles latérales.

Bas côté de droite.

Première chapelle :

Saracceni (Carlo). — Vénitien. 1585; † 1625.

Saint Bennon et le miracle du poisson.

Deuxième chapelle :

Grimaldi (Francesco). — Bolonais. 1606; † 1680.

Peintures à fresques.

Gimignani (Lodovico). — Rome. 1644; † 1697.

La Sainte Famille.

Troisième chapelle, dite du Crucifix ou de la famille Fugger.

Sicciolante (Girolamo) **da Sermoneta.**

Épisodes de la vie de la Vierge.

A gauche :

La Naissance de la Vierge. — La Visitation.

A droite :

La Présentation de la Vierge au Temple. — La Circoncision.

A la voûte :

L'Assomption.

Fresques citées par Vasari (vii, 572).

Bas côté de gauche.

Première chapelle :

Jean Miel. — Flamand. 1599; † 1664.

Fresques.

Saracceni (Carlo).

Tableau du maître autel.

Deuxième chapelle :

Salviati (Francesco **Rossi de**).

Au milieu :

Le Christ et les Marie, surmonté d'une *Résurrection.*

A gauche :

Saint Georges.

A droite :

Saint Etienne.

Dans les demi-coupoles de la voûte :

Le Saint-Esprit et les Apôtres.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

GIULIO ROMANO (GIULIO PIPPI dit). — JULES ROMAIN.

Sainte Famille et Saints.

« Dans l'église de Tedeschi, Salviati commença une chapelle à fresque pour un marchand de cette nation, faisant, au-dessus, dans la voûte, des apôtres qui reçoivent le Saint-Esprit, et, dans un tableau qui est au milieu, Jésus-Christ qui ressuscite et les soldats, évanouis, entourant le sépulcre, dans différentes attitudes. Sur une paroi, il fit saint Étienne et, sur l'autre, saint Georges, dans deux niches; dans le bas, il fit saint Jean l'Aumônier qui fait l'aumône à un petit pauvre nu, et, à côté, la Charité, et de l'autre côté, saint Albert, frère carmélitain, entre la Logique et la Prudence; et, dans le grand panneau, il fit, dernièrement, à fresque, le Christ mort avec les Maries » (Vas., VII, 20). — La partie inférieure des panneaux a été recouverte dans la suite et les peintures de Salviati qui les décoraient ont été remplacées par deux portraits dans un encadrement d'arabesques.

Troisième chapelle :

Coxie (Michel). — Flamand. 1499; † 1592.

Le cardinal Enckenvort d'Utrecht et sainte Barbe.

Au ciel, dans une gloire, l'Éternel, le Saint-Esprit et le Christ, en manteau rouge, bénissant le cardinal, agenouillé sur la terre, les mains jointes, les yeux levés vers le Sauveur; à gauche, sainte Barbe, une palme à la main.

Les épisodes de la vie de sainte Barbe que Coxie avaient représentés sur les murailles sont invisibles.

Le cardinal hollandais Enckenvort, appelé Niconfort par Vasari, était venu à Rome à la suite de son compatriote qui avait pris le nom de Adrien VI en montant sur le trône pontifical. Voulant fonder une chapelle dans l'église dell' Anima, il s'était adressé pour la décoration à Sebastiano del Piombo. « Mais l'artiste le remettant de jour en jour, il la fit peindre, en 1552, par Michele Fiammingo, son compatriote, lequel y peignit des épisodes de la vie de sainte Barbe, à fresque, en imitant très bien notre école italienne, et, sur un panneau, il représenta le cardinal » (Vas., V, 373; VII, 582). Karel van Mander (II, 33) parle de cette décoration, qu'il place, à tort, à Santa Maria della Pace.

Au maître autel :

Giulio Romano (Giulio **Pippi** dit). — Jules Romain.

* *Sainte Famille et Saints.*

Sur un trône recouvert d'une étoffe bleue, la Vierge, en robe rose, assise, soutient l'Enfant Jésus tourné à droite vers saint Marc, un encrier et une plume à la main, le lion à ses pieds; au second plan, écoutant, saint Joseph. A gauche, le petit saint Jean, sur les degrés du trône, présente au Sauveur saint Jacques en costume de pèlerin, la coquille sur son manteau, son chapeau et son bourdon contre l'épaule; au ciel, deux anges soutenant une draperie et un troisième s'apprêtant à poser une

couronne de fleurs sur la tête de la Vierge. Au fond, une galerie couverte circulaire donnant sur un jardin, et sur laquelle s'ouvre une porte d'où sort sainte Anne, une quenouille à la main; une poule et ses petits picorent à ses pieds.

Tableau très sombre. D'après Bottari, détérioré par une inondation du Tibre.

« Il fit pour Jacopo Fuccheri (Jacques Fugger), Allemand, dans une chapelle à Santa Maria dell' Anima, un superbe tableau à l'huile avec Notre-Dame, sainte Anne (qui ne figure pas sur la toile, à la place que lui donne Vasari), saint Joseph, saint Jacques et saint Jean, enfant et agenouillé et saint Marc, un lion à ses pieds, lequel lion, couché à terre, tenant un livre, avec tous les poils de sa robe tournant dans le sens de sa position; ce qui était très difficile à exécuter et digne d'éloges; sans compter que le même lion porte des ailes avec des plumes tellement souples et fines, qu'il est à peine croyable que la main d'un artiste puisse à un tel point imiter la nature. Il fit aussi une grande maison qui tourne en amphitéâtre avec des statues si belles et si bien arrangées, qu'on ne peut imaginer rien de mieux. Il y a aussi une femme qui est en train de filer et qui regarde une poule et ses poussins; et rien ne peut être plus naturel; au-dessus de Notre Dame, il y a quelques enfants qui soutiennent un baldaquin, très bien faits et gracieux; et si ce panneau n'avait pas été fait si noir, et devenu encore plus noir maintenant, il aurait été certes bien meilleur » (Vas., v, 535). — D'après Lanzi (ii, 107), Jules Romain aurait voulu, sous les traits de la Vierge, représenter l'âme à laquelle était consacrée l'église. « Je ne sais si telle a été l'intention de l'artiste, dit Ch. Blanc, mais il est certain que toute la composition est peu mystique. La femme qui regarde la poule et ses poussins, bien que cette vulgarité soit relevée par des draperies savantes, de grandes tournures et de contours choisis, n'est pas à sa place dans un tableau religieux qui aurait pour objet de figurer l'Ame; il n'est guère à propos, non plus, de faire admirer une peau de bête en une peinture de style où se voient des anges qui tiennent un pavillon au-dessus de la Vierge et dont la scène se passe dans un édifice classique, orné de statues. » — Burckhardt (698), est moins sévère pour ce tableau qu'il croit être le premier grand tableau d'autel qu'ait exécuté Jules Romain et dans le détail duquel se retrouve, dit-il, la beauté de Raphaël.

ÉGLISE SANTA MARIA DELLA PACE

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

RAPHAEL SANZIO (RAFFAELLO SANTI dit). — RAPHAËL.

Les Sibylles.

SANTA MARIA DELLA PACE

(Sainte-Marie-de-la-Paix.)

Sur la place du même nom, près de la place Navone. Edifiée en 1487 sous la direction de Baccio Pintelli, par ordre du pape Sixte IV, pour consacrer le souvenir des traités de paix qui furent échangés, à cette époque, entre les différents princes de la chrétienté. Agrandie pendant le pontificat d'Alexandre VII, sous la direction de Pietro da Cortona, qui dessina le plan de la facade et du portique en hémicycle, soutenu par des colonnes doriques. L'intérieur se compose d'une nef unique avec chapelles latérales et d'un dôme octogonal. Jusqu'en 1825, propriété des chanoines de Saint-Jean-de-Latran.

Bas côté de droite.

Première chapelle. La façade que traversent des piliers surmontés d'une corniche, et dont la partie centrale est coupée par une coupole demi-circulaire, est décorée sur deux rangées superposées de peintures, représentant : en bas, *les Sibylles*; en haut, *les Prophètes*.

Raphael Sanzio (Raffaello **Santi** dit). — Raphaël.

Les Sibylles.

« Les quatre Sibylles sont debout, penchées ou assises, pour s'accommoder à la courbure de la voûte, et de petits anges, leur présentant le parchemin pour écrire, achèvent de former le groupe » (Ch. Blanc).

A gauche, la Sibylle de Cumes, en robe rose, manteau violet à doublure verte, vue de face, est assise, tenant, de sa main gauche, un livre fermé et prenant, de la main droite levée, un rouleau que lui tend un ange volant, vers lequel elle tourne son visage « au regard fier et sauvage, à étrange grandeur semi-animale, semi-divine des êtres primitifs ». Sur le rouleau, on lit, en lettres grecques : La Résurrection des Morts.

La Sibylle Persique « douce jeune femme, dans la fleur de l'âge, dont

le contour arrondi du visage annonce la plus parfaite bonté tranquille », assise contre le cintre de la voûte, se soulève pour écrire sur une tablette que lui présente un ange agenouillé, qui, de la main droite levée, lui montre le ciel. Sur la tablette, on lit : IL AURA LA DESTINÉE DE LA MORT. La Sibylle est vêtue d'une robe verte, d'un manteau jaune et coiffée d'un turban gris. Entre ces deux figures, un petit ange nu est accoudé sur un cartouche ; à la clef de voûte, sur un piédestal, un petit ange nu, un genou en terre, tient un flambeau.

A droite, faisant pendant à la Sibylle de Cumes, la Sibylle de Tibur, « qui conserve, en dépit de sa vieillesse, un air de majestueuse dignité », vêtue d'une robe violette, un capuchon jaune encadrant son visage et retombant en plis sur sa poitrine et sur ses épaules, appuyant ses deux mains sur le bras de son trône, un livre ouvert sur ses genoux, se tourne de profil à gauche vers la Sibylle de Phrygie. Celle-ci, debout contre le cintre, sur lequel est posé son bras droit, en robe blanche et manteau rouge, le corps à droite, tourne son visage juvénile à gauche vers un ange assis qui lui montre sur une tablette cette inscription : LE CIEL ENTOURE LE VASE DE LA TERRE. Entre les deux Sibylles, un petit ange nu, appuyé sur une tablette où se lisent les mots : J'OUVRIRAI ET JE RESSUSCITERAI. A l'angle de la composition, vole un ange déroulant un parchemin où sont inscrits ces mots, empruntés à une églogue de Virgile : DÉJA, UNE GÉNÉRATION NOUVELLE.... Ces figures se détachent sur un fond architectural très sombre.

Il existe un grand nombre d'études pour ces fresques. Parmi les plus importantes, nous citerons : à Oxford, un carton de l'ensemble, d'une authenticité douteuse, peut-être une copie de la fresque, par un élève de Raphaël, et une esquisse de la Sibylle de Phrygie; un autre dessin de l'ensemble, à Stockholm, et un de la Sibylle Persique avec l'ange ; à l'Albertine de Vienne, la Sibylle de Tibur, et la Sibylle de Cumes, accompagnée de l'ange. Voir la liste complète des études dans PASS. (II, 142) et CR. et CAV., (*Raph.*, II, pages 213 à 221). Les gravures les plus célèbres sont celles de Volpato, Romae 1772 ; Dieu, Landon, etc.

D'après MILANESI (*Vas.*, IV, 141), les peintures de cette chapelle furent commandées à Raphaël par Agostino Chigi, du vivant de Jules II, mais elles ne furent exécutées que sous Léon X, entre 1514 et 1519. Il est certain que Vasari se trompe lorsqu'il accorde à Timoteo Viti une collaboration quelconque dans les Sibylles. Sa participation dans la décoration de la chapelle consiste vraisemblablement dans l'exécution de la rangée supérieure représentant les Prophètes (voir ci-dessous). D'ailleurs Vasari infirme lui-même cette opinion consignée dans la *Vie de T. Viti* (IV, 495) ; car, dans la *Vie de Raphaël*, il déclare que ce peintre exécuta non seulement les cartons, mais les peintures des Sibylles qu'il considère comme son œuvre la plus rare et la plus excellente. De plus Raphaël seul toucha le prix fixé pour les fresques des Sibylles et le règlement de ce compte donna lieu à une discussion assez plaisante que relate FRANCESCO BOCCHI : « Raphaël avait reçu, paraît-il, un premier acompte de 500 écus. Lorsque le travail fut terminé, il demanda au caissier de Chigi le surplus de la somme ; et comme des difficultés s'étaient élevées, il offrit de faire estimer la décoration par un homme compétent qui devait juger si sa réclamation était fondée. Connaissant la rivalité de

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

RAPHAEL SANZIO (RAFFAELLO SANTI dit). — RAPHAËL.

Les Sibylles (Détail).

Raphaël et de Michel-Ange, le caissier choisit ce dernier comme arbitre, s'imaginant qu'il déprécierait le prix de la peinture. Buonarroti, après longue hésitation, consentit enfin à suivre le caissier de Chigi. Il demeura longtemps à contempler la fresque de Raphaël, sans proférer une parole ; puis, comme on le pressait de donner son avis : « Cette tête, dit-il, en montrant du doigt une des Sibylles, vaut à elle seule cent écus. — « Et les autres ? reprit le caissier. — Les autres ne valent pas moins, » répondit Michel-Ange. Chigi ayant eu connaissance de cette réponse, s'exécuta de bonne grâce, suivant son habitude, et fit compter à Raphaël cent écus pour chaque figure. En les lui envoyant par son caissier, il ajouta : « Tâchez que Raphaël soit content, car, s'il se fait encore payer « les draperies, nous allons bientôt être ruinés. » — « Les superbes figures des Sibylles sont si magistralement exécutées qu'il n'est pas permis de douter qu'elles ne soient entièrement de la main de Raphaël. Sous quelques rapports, elles se rapprochent des *Trois Vertus cardinales*, peintes dans la chambre de la Signature, mais elles sont traitées plus librement, quoique avec le même soin, mais avec plus d'ensemble et de puissance dans l'effet, plus de vigueur et de chaleur dans le ton. Vasari prétend que Raphaël a peint ces Sibylles, après avoir admiré les peintures de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, et que la vue de ces magnifiques fresques lui fit, tout à coup, changer sa manière, en lui conseillant de donner à ses œuvres un cachet plus grandiose ; ce sont là deux faits distincts ; le premier seul est incontestable. Quant au second, il n'a rien de sérieux, attendu que le style grandiose de Michel-Ange n'a influé que d'une manière générale, sur le développement du génie de Raphaël, et cela, sans lui faire perdre son individualité et même sans lui faire adopter aucun style étranger à cette individualité si franchement caractérisée. Bien plus, ces fresques prouvent de la façon la plus péremptoire la vérité de ce que nous venons de dire, en ce qu'elles révèlent partout le génie de Raphaël et que l'on n'y saurait découvrir la moindre imitation de Michel-Ange » (Pass., II, 141). — « Pour l'originalité et le grandiose, rien ne dépasse *les Sibylles* de Michel-Ange. Pour la beauté des lignes et des formes, le charme de l'expression, la grâce des tournures, rien n'atteint *les Sibylles* de Raphaël. Les unes frappent l'esprit par leur majesté. Les autres, par leur douceur et leur noblesse, touchent, attachent et élèvent l'âme » (*Id.*, I, 156). — Quatremère de Quincy (*Histoire de Raphaël*) prouve, lui aussi, que Raphaël ne s'est nullement inspiré de Michel-Ange dans ces fresques : « On dirait, au contraire, que, guidé par une tout autre inspiration, i se serait proposé de montrer, dans toutes les parties de son œuvre, précisément ce qui manque aux représentations de son prédécesseur, c'est-à-dire la noblesse des formes, la dignité du caractère, la beauté des physionomies, la propriété du sujet. Michel-Ange, d'autre part, n'a jamais porté plus loin, que dans les Sibylles de la Sixtine, une sorte d'étrangeté de costumes et de formes, une manière d'être qui n'est, ni féminine, ni virile, et dont le type n'a aucun analogue. Raphaël n'a guère présenté dans aucun de ses ouvrages, de conceptions plus nobles, plus gracieuses, plus religieuses, à la fois, que celles de ses Sibylles ; la grâce, la beauté, la variété des ajustements y sont au niveau de l'élévation du caractère et des hautes pensées, dont elles deviennent, pour les yeux, l'expression sensible. » — « Silencieuses, pacifiques, ce sont bien là des créatures surhumaines, situées, comme les déesses antiques, au-dessus de l'action ; un geste calme leur suffit pour apparaître tout entières ; leur être n'est pas dispersé ni transitoire ; elles subsistent, immuables, dans un présent éternel. Il ne faut pas chercher ici l'illusion, le relief ; une pareille apparition est un rêve ; et, c'est les yeux fermés, dans les grands moments d'émotion, qu'on peut les retrouver.... Si, un jour, effaçant de notre esprit tous les souvenirs tristes et laids de la vie, nous pouvions entrevoir un tel groupe d'adolescents, d'enfants et de femmes, nous serions heureux, nous ne concevrions rien au delà » (Taine, *Voyage en Italie*, 257). — « Très différentes de l'idéal représenté dans les Muses antiques, ces figures de femmes inspirées, appartiennent à la symbolique du moyen âge, de même que les anges qui servent à les caractériser. Michel-Ange avait concentré tout le surnaturel dans les figures mêmes des Sibylles, en sorte que les enfants n'étaient guère qu'un

accompagnement, une suite. Plus tard, chez le Guerchin et le Dominiquin, les enfants disparaissent, et la Sibylle seule soupire dans le tableau. Chez Raphaël, au contraire, la réunion des Sibylles et des anges exprime l'enthousiasme de la révélation et de la connaissance. On ne songe pas à remarquer que les anges sont de dimension plus petite; les Grecs, d'ailleurs, représentaient le suivant plus petit que le héros même. L'ordonnance, la parfaite symétrie, la beauté des formes et des expressions placent cette œuvre parmi les plus accomplies de Raphaël, et de toutes les fresques du maître, c'est peut-être celle qui éveille le plus de la sympathie du spectateur » (Burck., 694). — « Les Sibylles sont un produit mixte dans lequel devrait prédominer l'inspiration chrétienne : mais l'artiste qui avait peut-être à subir les exigences de Chigi s'est plutôt inspiré des statues et des bas-reliefs antiques qui captivaient alors son imagination. Il voulut réaliser, à sa manière, cet idéal de beauté qui avait ravi les Grecs dans les œuvres de Praxitèle, à l'époque où l'art s'était complètement émancipé des traditions religieuses. Qu'on se figure les quatre Sibylles, dépouillées de leurs vêtements, et on aura devant soi, les trois Grâces et une des Parques qui est certainement là pour servir de contraste. Lors même que l'on exhumerait de quelque ruine jusqu'à présent oubliée, l'un des produits les plus gracieux du pinceau grec dans le siècle le plus riche en ce genre, il serait difficile de trouver quelque chose qui surpassât ces figures, soit par le charme de l'expression, soit pour la grâce des mouvements, soit pour la beauté harmonieuse des lignes et des formes » (Rio, *Art chrétien*, IV, 506). D'après le même auteur (*id.*, 504) parmi ces Sibylles se trouve l'image de la belle Impéria, la courtisane dont son patron voulait immortaliser la mémoire et que Raphaël peignit, d'ailleurs, dans la fresque d'Héliodore, au milieu du groupe de femmes réunies au premier plan.

Au-dessus des Sibylles :

Viti (Timoteo) ou **della Vite.** — Ferrarais. 1469; † 1523.

* *Les quatre Prophètes.*

A gauche, est assis le prophète Daniel, en vêtement vert et manteau rouge. Il écrit sur une tablette qu'il appuie sur son genou et tourne la tête à gauche vers le roi David. Celui-ci, debout en robe violette et en manteau vert, tient, de ses deux mains, une tablette sur laquelle on lit : RESVRREXI ET ADHUC SVM TECVM (Je suis ressuscité et je suis encore près de toi). Au second plan, devant un motif architectural, un ange, bénissant Daniel.

« Une inspiration divine éclaire le regard du jeune Daniel, un geste élégant, la grâce, le naturel et l'abondance de ses draperies lui prêtent quelque chose d'auguste et démontrent, qu'on pouvait, après Michel-Ange, trouver une autre façon de s'élever jusqu'au sublime » (Ch. Blanc).

A droite, le prophète Jonas, debout, drapé dans un manteau jaune, les yeux levés au ciel, appuie sur son genou une tablette, et le prophète Osée, assis, en manteau violet, montre du doigt une tablette qu'il tient à la main et sur laquelle on lit : SVSCITAVIT EVM DEVS POST BIDVM DIE

TERTIA (Dieu le réveilla au bout de deux jours, le troisième). Au second plan, un ange, le bras droit levé vers le ciel.

D'après certains critiques, le prophète assis serait Habacuc; cette opinion est certainement erronée, car le texte de l'inscription, empruntée à l'épitre de saint Paul aux Corinthiens, se rapporte à un passage du prophète Osée.

Il existe deux études pour ces fresques : l'une, avec le prophète Daniel et deux anges, aux Uffizi de Florence; l'autre, avec Jonas, Osée et un ange, ayant appartenu aux coll. C. Jennings et R.-P. Knight. — Parmi les gravures, nous citerons : celle de C. Castellus Gallus fecit Romæ, 1660; G. Chasteau excudit, rue Saint-Jacques; de Coypel, Landon, etc. — « La peinture de ces quatre prophètes est bien plus faible que celle des Sibylles qui sont immédiatement au-dessous; car, s'il n'y a aucun doute que la composition et même l'exécution des cartons originaux appartient à Raphaël lui-même, le faire de la fresque est cependant si faible, l'effet général si discordant, les couleurs sont si tourmentées, que l'on se rappelle aussitôt que, suivant le dire de Vasari, Timoteo Viti aida son illustre compatriote dans l'exécution des fresques de Santa Maria della Pace » (Pass., II, 159 et Vas., IV, 493). — « Nous ne savons à quel degré Raphaël avait préparé le travail; en tout cas, ces figures de Prophètes appartiennent à Timoteo; et, n'était le voisinage des Sibylles, elles paraitraient des figures de premier ordre » (Burck, 605). — Toute cette décoration avait déjà beaucoup souffert peu de temps après la mort de Raphaël. Elle fut restaurée une première fois de 1656 à 1661 sous la direction de Fontana, et au commencement du XIXe siècle par Palmaroli.

Deuxième chapelle, dite de Cesi, en haut :

Rosso (Giovanni-Battista), dit **Maître Roux**. — Florentin. 1596(?); † 1641.

Naissance d'Ève — Adam et Ève.

La décoration de cette chapelle fut confiée à Il Rosso au nom de Cesi, par Antonio da San Gallo, le 26 avril 1624. « Jamais Il Rosso ne peignit aussi mal. Je ne puis comprendre d'où cela provient; si ce n'est que chez ce peintre, aussi bien que chez les autres, (et ceci est une chose curieuse et cachée de la nature), celui qui change de pays ou de lieu semble changer de talent, de mœurs et d'habitude, si bien qu'il ne se ressemble plus à lui-même, mais à un autre tout étourdi et étonné » (Vas., IV, 461).

Bas côté de gauche.

Première chapelle, dite de la famille Ponzetti ; à l'autel :

Peruzzi (Baldassare).

La Vierge, deux saintes et un donateur.

Au milieu, sur un trône élevé, est assise la Vierge tenant, debout sur ses genoux, l'Enfant Jésus nu, tourné à gauche vers le donateur, le cardinal Fernando Ponzetti, qu'il bénit. Celui-ci, agenouillé, en surplis violet, un bonnet à la main, regarde avec émotion le Sauveur. Au second

plan, s'incline sainte Brigitte, en robe noire et voile blanc, la main droite sur l'épaule du cardinal, la main gauche sur la poitrine, les yeux levés au ciel. A droite, sainte Catherine, en robe blanche, manteau violet retenu sur les épaules par deux agrafes, de trois quarts tournée vers la gauche. Son bras droit est posé sur le bras du trône; de sa main gauche, elle tient un livre; à ses pieds, un fragment de roue. Fond architectural.

Fig. gr. nat. — Fresque, gravée dans l'*Ape Italiana delle Belle Arti*, peinte en 1516. — « Elle soutient assez la comparaison avec les Sibylles de Raphaël pour qu'au premier regard, dans la beauté et la clarté des caractères, dans la liberté de l'exécution, se révèle un artiste de l'âge d'or » (Burck., 707). — « La figure du donateur est celle qui doit nous toucher davantage; accentuée, vivante, traitée au point de vue du portrait, elle est pleine de caractère et prouve que Peruzzi n'avait pas complètement renié ses origines toscanes, bien qu'il fût devenu très romain dans la fréquentation des peintres qui avaient travaillé avec lui à la Farnésine.... Sainte Brigitte, aussi, si tendre et si maternelle dans la protection dont elle entoure le donateur, est infiniment touchante » (Ch. Blanc). Voir Gruyer, *Vierges de Raphaël*, I, 344.

Sur la demi-coupole de la voûte :

Peruzzi (Baldassare).

* Fresques sur trois rangées :

En haut :

La Création de la Femme, le Sacrifice d'Isaac et *Moïse sur le mont Sinaï.*

Au milieu :

L'Adoration des rois Mages entre *la Naissance du Christ* et *la Fuite en Egypte,*

« L'aspect général de *l'Adoration des Mages* rappelle tellement Gaudenzio Ferrari, qu'on peut supposer que cet artiste était, en ce moment, à Rome, avec Peruzzi » (Cr. et Cav., *It.*, III, 394).

En bas :

Le Déluge, entre *David vainqueur de Goliath* et *Judith tuant Holopherne.*

« Dans *le Déluge*, toute trace de l'école ombrienne a disparu; dans l'union vigou-

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

PERUZZI (BALDASSARE).

La Vierge, deux Saintes et un donateur.

reuse de l'action principale et des épisodes se trouvent les réminiscences de l'école florentine, et principalement de Michel-Ange dont le peintre s'est ici plus particulièrement inspiré » (*Id.*).

Sur l'autre paroi de la chapelle se distinguent à peine trois fresques presque effacées, du même auteur :

La Délivrance de saint Pierre, David jouant du luth, le Christ apparaissant à saint Paul.

La décoration de cette chapelle est décrite par Vasari (IV, 594). « Pour être peinte à fresque, dit-il, cette œuvre est très bien travaillée. » — « Ces fresques portent une marque d'une grandeur incontestable; la beauté de l'agencement, l'ornementation des parois ne sont pas surpassées par Raphaël à Santa Maria del Popolo. A cette époque, Peruzzi fait tous ses efforts pour rivaliser avec ce maître et avec Michel-Ange, par la dignité du caractère, de l'expression, de la vie, par la largeur de sa peinture, par la noble simplicité de ses draperies » (Cr. et Cav., *Id.*). Voir Hermanin (*Arch. Stor.*, 1895, p. 332).

Coupole centrale :

Albani (Francesco). — Bolonais. 1578 ; † 1660. — L'Albane.

Fresques.

« L'Albane peignit, à fresque, pour les Rivaldi, toute la voûte et, fidèle à ses goûts, il y enleva une Assomption de la Vierge, sans doute pour avoir l'occasion d'y faire jouer, dans les régions de l'air, autour de la Madone radieuse, ces doux anges, ces chérubins qu'il créait d'une main si facile, toujours gracieux, souriants et impondérables. Ensuite, au-dessus de l'autel, tout resplendissant d'une gloire, au sein de laquelle était représenté le trône de Dieu, il figura, sur un fond d'azur, la Paix et la Justice, non plus comme de froides allégories, reconnaissables à leurs attributs consacrés, mais sous la forme de deux belles déesses, se tenant embrassées et se donnant le baiser de paix » (Ch. Blanc).

Deuxième chapelle à droite du maître autel :

Peruzzi (Baldassare).

Présentation de la Vierge au Temple.

A droite : au second plan, en haut d'un escalier, sous un portique soutenu par des colonnes, le grand prêtre, entouré d'une nombreuse assistance, tend les bras vers la Vierge qui s'agenouille devant lui; au premier plan, une femme, un enfant dans ses bras, croise un homme vu de dos, qui gravit les degrés; au milieu, un cavalier, le poing sur la hanche, à côté de son cheval, un vieillard, assis à terre, plongé dans la lecture et sainte Anne, les yeux tournés vers la Vierge. A gauche, un groupe de trois femmes et un homme faisant l'aumône à un mendiant.

La place est bordée par des édifices : un temple à colonnes ioniques dont le fronton est surmonté des statues de Moïse, de David et de Judith, un obélisque et un monument à trois étages hexagonaux terminé par une coupole.

« Ici, l'influence de Sodoma apparaît clairement, dans l'harmonie des couleurs, dans le style des visages, les plis serpentins des draperies, si caractéristiques de ce maître » (Morelli, I, 135). — « Malheureusement, l'action ne brille que par sa nullité ; l'action principale disparaît derrière toutes sortes de motifs parasites plutôt cherchés que trouvés » (Müntz, *La Renaissance*, III, 535.) — « Mais, en l'absence d'aucun charme extérieur, on peut cependant admirer, ici, les règles d'une véritable composition, l'introduction de l'antique dans l'architecture, les lois de la perspective bien observées, les draperie à la fois grandes, sculpturales et gracieuses » (Cr. et Cav., *It.*, III, 397).

Deuxième chapelle, à droite.

Sicciolante (Girolamo) **da Sermoneta.**

La Nativité.

CHIESA DEL GESU

(Le Jésus. Église principale des Jésuites.)

Place du Gesù, au coin de la via del Plebiscito (ancienne via del Gesù) derrière le palais de Venise. Commencée en 1575 sur les plans de Vignole et achevée par son élève, Giacomo della Porta.

« Avec la solidité de son assiette et les rondeurs de ses formes, avec la pompeuse majesté de ses pilastres chargés de chapiteaux d'or, avec ses dômes peints où tournaient de grandes figures drapées et demi-nues, avec ses peintures encadrées dans des bordures d'or ouvragé, avec ses anges en relief qui s'élancent du rebord des consoles, cette église ressemble à une magnifique salle de banquet, à quelque hôtel de ville royal qui se pare de toute son argenterie, de tous ses cristaux, de son linge damassé, de ses rideaux garnis de dentelles, pour recevoir un monarque et faire honneur à la cité. La cathédrale du moyen âge suggérait des rêves grandioses et tristes, le sentiment de la misère humaine, la divination vague d'un royaume idéal où le cœur passionné trouvera la consolation et le ravissement. Le temple de la restauration catholique inspire des sentiments de soumissions, d'admiration, ou du moins de déférence, pour cette personne si puissante, si anciennement établie, surtout si accréditée et si bien meublée, qu'on appelle l'Église » (TAINE, *Voyage en Italie*, II, 279-280).

Les voûtes de la grande nef, de la coupole, de l'abside, la tribune peintes par **Gaulli**, le célèbre décorateur de Gênes, élève, à Rome, d'un peintre français et du cavalier Bernin, forment un des ensembles décoratifs les plus importants et les plus caractéristiques de la fin du XVIIe siècle, en Italie.

Voûte de la nef :

Gaulli (Giovanni-Battista), dit **Bacciccio**. — Génois. 1639; †1709.

Le Triomphe du nom de Jésus.

Après avoir pris l'avis du Bernin, le Père Oliva, général des Jésuites, se décida à confier à Gaulli la décoration de l'église du Gesù, travail considérable que briguaient les maîtres les plus habiles qu'il y eût à Rome, entre autres Carlo Maratta, Ciro Ferri et Giacinto Brandi. — « Le peintre se mit aussitôt à l'œuvre. Il peignit, dans la grande voûte, les hiérarchies des anges et d'innombrables saints en adoration devant le nom de Jésus dont le rayonnement met en fuite les légions de l'enfer. L'effet de cette vaste composition est tout à fait saisissant. Les groupes célestes ont des attitudes suaves

d'humilité, de respect et d'amour, et les démons qui s'élancent, éperdus dans l'abîme, semblent prêts à se détacher de la voûte » (Ch. Blanc). — « La voûte de Gesù est son œuvre la plus remarquable. L'intelligence de la perspective plafonnante (*del satto in sù*), l'accord et le mouvement des figures, l'éclat et le nuancement des colorations, lui donnent l'un des premiers rangs, parmi les innombrables ouvriers de ce genre à Rome, et, au jugement de quelques-uns, le premier. Il convient, néanmoins, de l'examiner plutôt dans l'ensemble que dans les tons locaux ou dans le détail des figures où il n'est pas toujours correct » (Lanzi, II, 295). — « Les couleurs et les raccourcis sont traités avec une prestesse particulière; le peintre veut faire croire à toute force que ses légions de l'Empyrée allaient descendre du cadre jusque sur le maître autel » (Burck., 814). — « Lorsque ce grand travail fut découvert, tout Rome accourut pour le voir, et bien qu'un grand nombre ne s'y rendit que pour critiquer, une opinion universelle prévalut, et l'on s'associa à reconnaître qu'on devait lui accorder la suprématie dans ce genre de travail. Il commença l'ouvrage à 29 ans et le termina à 44 ans et ce ne fut pas le seul qu'il fit dans ce temps » (Pascoli, *Vite dei Pittori moderni*, I, 202). Cette œuvre immense de la décoration du Gesù, à laquelle Gaulli ne consacra pas moins de quinze années (1667 à 1682), lui fut payée 12000 écus. Il aurait obtenu une somme beaucoup plus considérable si la bizarrerie et la violence de son humeur ne lui eussent aliéné les Pères Jésuites. » — Voir dans Pascoli, *Vite dei Pittori moderni* et dans Ratti, *Vitte dei Pittori, Scultori ed Architetti genovesi*, le récit des démêlés que Gaulli eut avec les Pères à diverses reprises.

Coupole :

Le Couronnement de la Vierge.

Dans les angles :

Les Quatre Evangélistes.

Dans la tribune :

L'Agneau mystique adoré par les prophètes.

Les pendentifs de la coupole sont de :

Marco Benefiale. — Rome, 1684; †1764.

« Ce peintre mourut, dit-on, de douleur en se trouvant si inférieur à Bacciccio » (Porena, *Guida di Roma*, 81).

Transept gauche :

CHAPELLE DE SAINT IGNACE

(Construite par le P. Pozzo).

Les peintures de la voûte sont du **Bacciccio**. Elles représentent :

L'Apothéose de saint Ignace.

Sur l'autel, devant la statue en argent du saint, par Legros, entre les groupes en marbre du même Legros et d'un autre artiste français J. Théodon :

Pozzo (le Père Andrea).

Saint-Ignace.

Sur l'autel en face, construit d'après les dessins de Pietro da Cortona :

Maratta (Carlo).

La Mort de saint François-Xavier.

SAN ANDREA DELLA VALLE

(Saint-André-de-la-Vallée.)

Sur le Corso Vittorio Emmanuele, vis-à-vis le Palais Valle, construite en 1591 sous la direction de Pietro Olivieri, terminée par Maderna. La façade, qui date de 1665, est de Ch. Rainaldi. A trois nefs.

Il Domenichino et Lanfranco.

Décoration du dôme central.

Cette peinture, entreprise en 1621, ne fut terminée qu'en 1625; depuis longtemps Lanfranco avait obtenu du cardinal Alexandre Montalto cette commande; mais lorsque la construction de l'église fut terminée, le cardinal, oubliant sa promesse, en avait confié au Dominiquin toute la décoration; sur les réclamations de Lanfranco, le cardinal se ravisa; mais on eut toutes les peines du monde à faire entendre raison au Dominiquin qui lui aussi avait une commande en bonne forme; il lui fallut pourtant se résigner à partager avec Lanfranco l'honneur d'une aussi belle entreprise; mais il lui en garda toujours rancune. — « Donc, tandis que Zampieri peignait les quatre pendentifs, Lanfranco se préparait à renouveler, dans la coupole, l'effet prodigieux qui l'avait émerveillé dans la décoration du Corrége à Parme. Je dis l'effet, car en somme, c'était l'unique préoccupation de Lanfranco qui se trouvait ainsi, non seulement le rival du Dominiquin, mais son antipode; car, autant la composition de ce dernier est expressive, et s'adresse à l'âme, autant celle de l'autre est décorative, c'est-à-dire inventée, agencée, éclairée et tachée de couleurs, pour le seul plaisir des yeux » (Ch. Blanc). — Toute la ville de Rome courut voir cette décoration lorsqu'elle fut découverte; et, comme il arrive toujours quand deux rivaux sont en présence, les spectateurs se divisèrent en deux camps, les uns préférant de beaucoup les fresques du Dominiquin, les autres sacrifiant le maître bolonais au praticien vaillant et *terrible*, comme ils le disaient, qui avait su recommencer le Corrège et donner à l'Italie un nouveau modèle de grande machine. Mais au nombre des premiers, se trouvait Nicolas Poussin, et celui-là eut bientôt distingué entre la sincère éloquence du Dominiquin et la vaine rhétorique de Lanfranco. Son jugement a été celui de la postérité.

A la coupole :

Lanfranco (Giovanni).

Le Paradis.

Cette coupole remplit parfaitement le but que s'était proposé le peintre, et qui consistait à faire disparaître les pierres de l'édifice pour

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

DOMENICHINO (DOMENICO ZAMPIERI dit IL). — LE DOMINIQUIN.

L'Évangéliste Saint Mathieu.

y substituer une sorte de Paradis lumineux, au sein duquel apparaîtraient la Vierge, les Anges, les Prophètes, les Apôtres et les Martyrs gravitant autour de Jésus-Christ, d'où émanerait toute la lumière.

Avant de commencer son travail, Lanfranco exécuta sa composition sur un carton de 1 mètre 40 qu'il colora à l'aquarelle. « Répandue sur tant de figures qui vont graduellement resplendir ou s'éteindre, suivant qu'elles s'approchent ou s'éloignent du centre glorieux, la lumière est habilement soutenue par des valeurs fermes, quoique reflétées, que forment les draperies plus ou moins brunes, distribuées avec art, pour les besoins du clair-obscur et la magnificence de l'effet. Voulant exalter la splendeur de la lumière dans le lanternon de la coupole où nage la figure du Christ, il employa l'artifice d'une grosse guirlande de fleurs, tenue par sept anges, laquelle, par un ton vigoureux, s'oppose à la lumière centrale et la surexcite. Lanfranco s'est d'ailleurs bien gardé de préciser les silhouettes de ses figures. Il en a laissé perdre, au contraire, tous les contours, les noyant dans les lumières du Paradis, de sorte que chaque figure, bien qu'elle ait, en son milieu, un relief suffisant, se fond dans l'ensemble et n'y joue qu'un rôle inaperçu, de même qu'en un grand orchestre, chaque instrument se modère et s'efface au profit de l'harmonie générale, qui doit seule triompher (Ch. Blanc).

Aux pendentifs de la voûte :

Domenichino (Domenico **Zampieri**, dit **Il**). — Le Dominiquin.

Les quatre Évangélistes.

Saint Mathieu. — L'Évangéliste, en vêtement violet et manteau vert, est assis, les jambes croisées, tenant, de la main gauche, un livre ouvert posé sur l'arc de la voûte. Son coude droit est appuyé sur son genou, de la main droite, il soutient son visage qu'il tourne à gauche et il semble lire sur une tablette que lui présentent un ange et un chérubin ; un ange, au second plan, embrasse une croix ; à ses pieds, un autre ange, debout sur un piédestal, porte, sur sa tête, un berceau dans lequel un enfant déroule une banderole.

Saint Luc. — L'Évangéliste, en vêtement jaune et manteau bleu, est assis, de trois quarts tourné vers la gauche, le visage vu de face. De ses deux mains levées, il tient un rouleau que déroule un ange, et sur lequel on lit : FVIT SACERDOS. A droite, deux anges portant un tableau sur lequel sont représentés la Vierge et l'Enfant Jésus. A ses pieds, sur un nuage que soutient un ange debout sur un piédestal, volent deux anges présentant les insignes du grand prêtre, le pectoral et le bonnet. Au second plan, le bœuf.

Saint Jean. — Assis sur des nuages, un aigle, entre les jambes, l'Évangéliste, en vêtement vert et manteau rouge, les bras étendus, lève les yeux au ciel. La main gauche est posée sur un livre que porte un ange ; de la main droite, il trempe une plume dans un encrier que lui

présente un autre ange; au ciel, deux anges, l'un en prière, l'autre tenant une torche enflammée; deux anges sont enlacés à ses pieds, au-dessus d'un ange, debout, sur un piédestal, adorant l'Évangéliste.

« Cette figure touche au sublime. Toutes les tendresses de la terre et tous les orages des nuées sont dans cette figure, aimable comme la jeunesse, effrayante comme les audaces de la pensée. Douceur ineffable, aspirations infinies, ambition du cœur, fermentation des rêves, voilà ce qui se lit sur cet adorable visage, la représentation la plus accomplie et la plus profonde que la peinture nous ait laissée du disciple bien-aimé » (Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 1870, t. IV, p. 488).

Saint Marc. — L'Évangéliste, drapé dans un manteau jaune, est assis, de profil tourné vers la gauche; de ses deux mains, il tient une tablette, sur laquelle il est penché; à ses pieds, un lion, sur lequel sont assis deux enfants et entre les pattes duquel est étendu un troisième enfant. Dans les airs, à gauche, vole un ange, tenant à la main une hampe terminée par une croix. Sur le piédestal, un autre ange portant une palme.

« Ces évangélistes sont plus grandioses que les figures des pendentifs de Parme » (Burck., 815). — « Dominiquin a saisi, avec une pénétration des plus admirables, l'affinité obscure qui rattache les natures morales des évangélistes aux emblèmes dont la tradition les fait accompagner. Saint Mathieu a la gravité sentencieuse comme le ministre divin sous la dictée duquel il écrit; saint Marc, concis, rapide, aux bonds elliptiques et supprimant les intervalles, comme ceux du lion; saint Luc, à la narration lente et patiente, comme la marche du bœuf; saint Jean, audacieux comme l'aigle et se jouant comme lui dans la région des éclairs et du tonnerre » (Montégut, *Id.*).

Chœur.

Voûte de l'abside.

Domenichino (Domenico **Zampieri** dit **Il**). — Le Dominiquin.

Épisodes de la vie de saint André.

Saint André et saint Jean consultant saint Jean-Baptiste.

Le précurseur assis, au milieu, un agneau à ses pieds, montre aux deux néophytes, debout à droite, vêtus, l'un en jaune, l'autre en vert, le Sauveur qui s'avance, à gauche, dans le paysage.

Vocation de saint Simon et de saint André.

Sur le rivage, se tient le Sauveur; il appelle vers lui les deux jeunes gens qui sortent d'une barque qu'un pêcheur fait accoster.

Flagellation de saint André.

Le saint, couché sous un portique, enchaîné par les quatre membres

à des piquets, est torturé par quatre bourreaux. Trois autres bourreaux, au premier plan ; à droite, une mère et ses enfants en prières ; au fond, nombreuse assistance.

Saint André contemplant la croix sur laquelle il va être attaché.

Au milieu, le martyr, en manteau bleu, est agenouillé. Trois bourreaux qui le soutiennent et un cavalier lui montrent l'instrument de son supplice planté au second plan, à droite, devant les murs d'une ville. Le premier plan est occupé, à gauche, par la foule que contiennent des soldats.

Entre les fenêtres, le peintre a représenté :

Les Quatre vertus cardinales et deux autres vertus.

« Ces six figures allégoriques, chefs-d'œuvre de ce genre artificiel, intéressent comme les plus belles des femmes et émeuvent comme les plus pathétiques des héroïnes. C'est qu'en effet ces images ne sont pas sorties des combinaisons d'une imagination s'essoufflant à froid, mais d'atomes émanés d'œuvres vivantes. La mémoire du peintre, riche de souvenirs de tout un siècle d'art, a discrètement, à son insu même, aidé son imagination. Les ombres des voluptés éprouvées devant les grandes œuvres se sont mêlées à ses méditations personnelles, et ont enfanté ces irrésistibles figures, rêves par le charme, réalités par la beauté. Si vivantes elles sont, si peu soucieuses de conserver avec précision le caractère abstrait qui les ferait reconnaître à première vue, qu'on peut hésiter pour savoir quel nom leur donner. Cette figure du centre qui lève les bras au ciel, d'un geste si ardent, en montrant un torse d'un dessin si robuste, est-ce l'Espérance ou n'est-ce pas plutôt la prière désespérée, l'appel à Dieu? Cette belle guerrière coiffée d'un casque qui se présente à côté d'elle, sur un fond d'une blancheur si musicale, oserai-je dire, est-ce la Force, ministre de la Justice, ou la Sagesse, souvenir de la Minerve armée des anciens? La Foi est facile à reconnaître à ses attributs; mais quel est le nom véritable de cette femme, à la douceur si rayonnante qui lui fait face? Est-ce la Clémence, est-ce la Modestie, est-ce l'Humilité? » (Montégut. *Revue des Deux Mondes*,, 1870, t. IV, p. 489). — « Cette décoration forme l'œuvre principale du peintre; c'est celle qui présente le meilleur coloris. Le mérite en apparaît encore plus clairement par la comparaison avec les peintures de Calabrese qui ornent les parois inférieures » (Burck., 789). — « Les quatre Évangélistes sont très beaux, mais tous païens et ne parlent qu'à l'imagination pittoresque; saint André est un Hercule vieux.... Certainement le spectateur ne venait chercher ici que des gestes hardis, des corps puissants capables de remuer les sympathies d'un athlète gesticulateur. Il n'était pas choqué, bien au contraire; son saint lui était représenté aussi fort et aussi fier que possible : il se le figurait ainsi » (Taine, 399). Cette opinion de Taine, si différente de celles des autres critiques, et d'une justesse contestable, avait été celle des contemporains du peintre. Lorsqu'on découvrit les fresques de San Andrea della Valle, on cria au scandale et à la profanation; on voulut dénoncer au souverain pontife ces peintures. « On ne savait ce qui devait révolter le plus, de l'ignorance du peintre ou de son audace. Les plus indulgents proposaient tout uniment de les détruire; et Lanfranco, qui avait ses raisons pour qu'on s'arrêtât à ce dernier parti, insistait fort sur la nécessité de les faire au moins retoucher par une main plus savante et plus pure; il va sans dire que cette main était la sienne. » Ces fresques, heureusement,

ne furent ni détruites ni retouchées et de nos jours sont appréciées à leur juste valeur. « Peu de peintures provoquent la rêverie à l'égal de ces fresques qui, pareilles aux apparitions des esprits bienfaisants, se présentent au sein d'une lumière pure et comme tamisée d'une fine fleur de lumière, pourrait-on dire.... L'âme physique est finement émue, l'âme morale s'embarque avec une innocente volupté sur l'océan des rêveries. C'est le coloris caressant de ces fresques qui, en passant sur l'imagination, y fait éclore cette musique de la rêverie » (Montégut, *Id.*, 481).

A la rangée inférieure :

Calabrese (Mattia **Preti** dit **Il**). — Napolitain. 1613 ; † 1699.

Épisodes de la vie de saint André :

Saint André est conduit à Patras devant le proconsul Egeas.

Suivi de soldats, l'apôtre se présente au proconsul, assis sur un trône sur les degrés duquel est étendu un vieillard, et déroule un rouleau.

Saint André est attaché sur la croix.

Devant la façade d'un palais, des soldats et des bourreaux lient avec des cordes, sur la croix, les pieds et les mains du martyr. Au second plan, Egeas, à cheval. A gauche, volent deux anges tenant une palme et une couronne.

Saint André, attaché à la croix, parle au peuple.

Autour de l'instrument de supplice sont réunis des soldats, des cavaliers et des assistants. Le saint, vu de face, prononce des paroles que saint Augustin a reproduites dans son livre sur la Pénitence. Au ciel, des anges, dans une gloire, descendent vers le martyr.

Saint André est mis au tombeau.

Le saint est porté par deux hommes vers un tombeau ; des femmes, parmi lesquelles l'épouse du proconsul, assistent à la cérémonie. Au ciel, deux anges.

Un Evêque se rend au tombeau du saint.

Revêtu de ses habits pontificaux, un évêque descend d'une embarcation et se dirige vers un baldaquin autour duquel sont réunis plusieurs religieux. Au premier plan, un mendiant s'agenouille.

« Calabrese dut à l'influence de la belle Dona Olympia, toute-puissante auprès d'Innocent X, la commande de cette décoration. Quand on découvrit ces fresques, les Romains

en firent d'amères critiques; les peintres se moquèrent de Preti, qui, dans sa colère, frappa un de ces railleurs et fut obligé de s'enfuir à Naples. « Il faut convenir que ces fresques ont deux défauts considérables : le premier, d'offrir des figures colossales à une place où cette proportion n'était pas voulue; le second, de ne pas soutenir le voisinage des compositions si expressives et si bien senties du Dominiquin, qui font paraître matérielles et pesantes celles du Calabrese » (Lanzi, II, 411 et Ch. Blanc).

SANTA MARIA IN VALLICELLA ou CHIESA NUOVA

(Église neuve.)

Corso Vittorio Emanuele, devant le Palais de Justice. Église dédiée à la Nativité de la Vierge par le pape Clément VIII. Édifiée, en 1575, par Alexandre de Médicis et saint Philippe de Néri, fondateur de l'ordre de l'Oratoire. Renferme le corps de plusieurs martyrs.

Au maître autel :

Rubens (Petrus-Paulus). — Flamand. 1577; † 1640.

Retable.

Panneau central :

La Vierge en gloire et des anges.

A la partie supérieure, la Vierge et l'Enfant Jésus, dans un médaillon ovale encastré dans le panneau, est porté par treize petits anges. A la partie inférieure deux rangées superposées d'anges en adoration.

H., 4,25; L., 2,50. Ardoise. — Le médaillon n'est pas de la main de Rubens; c'est une image sacrée de la Madone Vallicella qui était honorée dans l'église que remplaça, en 1575, la construction actuelle. — « C'est une œuvre peu importante, où l'on reconnaît à peine la main de Rubens. La carnation des anges est brunâtre et manque de moelleux, les draperies ont assez d'éclat. Les petits anges entourant le médaillon forment la partie la mieux réussie. La composition est d'une extrême simplicité. Rubens avoue implicitement qu'il s'est donné peu de peine pour produire une œuvre irréprochable. Il savait qu'elle serait mal éclairée, et, écrit-il à Chieppio, le 2 février 1608 : « Je n'aurai pas à m'occuper de la faire si bonne, ni de la rendre aussi finie, car jamais on ne pourra la juger » (Max Rooses, *L'œuvre de P.-P. Rubens*, I, 270).

Panneau de gauche :

Trois Saints.

Au milieu, saint Grégoire, en riche dalmatique, appuie un livre sur sa hanche gauche; au-dessus de sa tête, vole le Saint-Esprit; à droite,

en bas, un ange portant une tiare. A droite, saint Papien, drapé dans un manteau rouge, que couronne un ange, à gauche, saint Maur, en guerrier romain, une palme dans la main droite ; au-dessus de sa tête, volent deux anges portant une couronne.

Peint sur ardoise. — « Les belles et nobles figures se détachent, par leur chaude carnation, sur le fond très sombre. Les deux saints qui accompagnent saint Grégoire sont jeunes, barbus, d'aspect noble » (Max Rooses, *Id.*, II, 276).

Panneau de droite :

Deux Saints et une Sainte.

Au milieu, sainte Domitille, debout, les yeux levés au ciel, un diadème sur la tête ; de la main gauche, elle retient les plis de son manteau blanc; de la droite, elle porte une palme. A droite, saint Nérée, en vêtement brun et manteau rouge ; à gauche, saint Achillée, en vêtement jaune et manteau violet, tous deux une palme à la main. Au ciel, six anges, portant des couronnes.

Peint sur ardoise. — « La sainte est une fort belle figure, aux draperies élégantes, identique, sauf les attributs, à la sainte Catherine de *l'Érection de la Croix*. Les deux saints qui l'accompagnent sont âgés, imberbes et d'apparence vulgaire. La composition de ces deux panneaux latéraux est également insignifiante ; le drame, l'action manquent. Le coloris est vigoureux, sans beaucoup d'éclat, versant dans les tons sombres et tranchés de l'école italienne de ce temps-là. Les carnations sont d'un jaune brun rappelant l'école vénitienne, mais les figures ont l'ampleur de Rubens. Les chairs de saint Grégoire et de saint Papien sont plus moelleuses que les Italiens ne les auraient faites. Les tableaux ne trahissent pas l'imitation d'un maître déterminé, mais ils n'ont pas d'originalité bien prononcée » (Max Rooses, *Id.*, 277). — L'histoire de ce retable nous est parfaitement connue grâce à la correspondance de Rubens publiée par M. L. Baschet (*Gazette des Beaux-Arts*, 1867, t. III, p. 314 et sq ; 1868, t. I, p. 482 et sq.) : « Dès la consécration de l'Église, en 1599, les prêtres de l'Oratoire songèrent à commander à Rubens un tableau pour le maître autel, où seraient glorifiés le pape Grégoire et les martyrs dont les corps étaient conservés dans les caveaux. Sous le panneau de gauche, se lit une inscription relatant cette décision. En outre, dans une lettre en date du 2 décembre 1606 adressée à Annibal Chieppio, secrétaire de Vincent Ier, duc de Mantoue, Rubens annonce qu'il a obtenu la commande d'un retable pour l'église et demande au duc de lui permettre de prolonger de trois mois son séjour à Rome pour terminer son travail. Dans une seconde lettre, en date du 2 février 1608, de retour d'un voyage à Gênes, il écrit au même correspondant que le succès de son retable a été considérable, mais qu'il est trop mal exposé, à son gré, et qu'il a l'intention d'en exécuter un autre sur pierre ou tout autre matière qui ne produirait pas les reflets malencontreux de la toile et il offrait au duc de lui céder ce retable pour 800 ducats. Sur le refus de ce prince il emporta plus tard sa toile à Anvers[1]. Les Oratoriens accédèrent au désir du peintre et lui laissèrent toute latitude pour le choix du sujet. Au lieu d'un tableau, il en fit donc trois, ne gardant des personnages représentés dans son œuvre primitive

1. Ce tableau, transporté à Paris en 1794, fut attribué par décret du 15 février 1811 au musée de Grenoble où il figure maintenant.

que le pape Grégoire. Ces trois panneaux furent terminés en 1608, ainsi que Rubens l'annonce dans une lettre en date du 28 octobre, ajoutant qu'il considère cette œuvre comme la moins mal réussie de celles qu'il exécuta. ALEXANDRE PINCHART, dans son *Bulletin de Rubens* (I, p. 111), a donné les quittances de Rubens pour ce travail. — La coll. Albertine de Vienne possède un dessin à la plume du panneau central, provenant de la vente Mariette. M. ROOSES note, à Chantilly, un *Saint Grégoire*, attribué par M. GUIFFREY à Van Dyck. « Ces peintures montrent clairement l'influence exercée sur l'artiste par l'antique, influence qui se trahit aussi d'une facon moins heureuse par les dimensions colossales donnée aux figures des Saints. » (BURCK., 794).

Plafond :

Pietro da Cortona (Pietro **Berrettini** dit).

L'Assomption.

Au-dessus du maître autel :

Le Christ devant l'Éternel.

A la coupole :

Le Miracle de saint Philippe de Neri.

Sacristie :

Pietro da Cortona.

Anges tenant les instruments de la Passion

Ces peintures sont citées dans BURCK. (791).

SAN GIOVANNI DE' FIORENTINI

(Saint-Jean-des-Florentins.)

A l'extrémité de la rue Giulia, sur les bords du Tibre, érigée en 1588 par des habitants de Florence fixés à Rome. Le dessin de la construction est de Jacopo Sansovino; les travaux furent dirigés par Giacomo della Porta. La façade, terminée sous Clément XII, est l'œuvre de Al. Galilei. A trois nefs.

Bras droit du transept, chapelle de la croix :

Rosa (Salvator). — Napolitain. 1615; † 1673.

Le Martyre des saints Cosme et Damien.

Les deux saints sont agenouillés sur un bûcher, l'un les mains jointes, l'autre les bras levés vers le ciel où volent quatre anges; les assistants s'enfuient, épouvantés. Au fond, la colonnade d'un temple.

Le dernier tableau que peignit le peintre. — « Le soir même du jour où il l'exposa, Passeri le rencontra sur le Monte Pincio, se promenant au bras de Carlo Rossi. « Eh bien! « lui cria Salvator, croit-on maintenant que je sache peindre de grandes figures? Que « Michel-Ange descende de là-haut, s'il veut, et qu'il dessine le nu mieux que moi, s'il « sait le faire. » Passeri haussa les épaules. Carlo et lui se regardèrent en réprimant un sourire et se hâtèrent de changer de conversation. Mille écus renfermés dans une bourse de velours, offerte sur un plat d'argent, furent le prix que Salvator reçut pour son tableau; mais plus désintéressé que modeste, le peintre renvoya le tiers de la somme » (Ch. Blanc, *Histoire des Peintres*).

SAN CARLO AI CATINARI

(Saint-Charles-aux-Catinari.)

Sur la place Cairoli. Tire son nom des ouvriers en écuelles et bassines de bois, terre cuite ou métal, dites *catini*, qui habitaient autrefois ce quartier. Construite, en 1612, par Rosati et J.-B. Soria et consacrée à saint Charles Borromée. En forme de croix grecque.

Les fresques de la Lanterne sont de **Coghetti**, celles de la Tribune de **Lanfranco**.

Aux pendentifs de la coupole centrale :

Domenichino (Domenico **Zampieri** dit **Il**). — Le Dominiquin.

Les Quatre Vertus cardinales. — Fresques.

La Prudence, sous les traits d'une jeune femme, vêtue d'une robe jaune et d'un manteau bleu, vue de face ; un vieillard, tenant à la main un compas, la porte sur ses épaules ; autour de ce groupe, volent des anges, portant, l'un un vase d'or, un autre un serpent.

La Tempérance est représentée par une femme, en robe bleue à manches roses, manteau vert, tournée vers la gauche. Un ange, dans les airs, lui présente un mors ; à ses côtés, un chameau, une nymphe qui dompte un cheval et deux anges qui transvasent un liquide.

La Force. Elle est vue de face ; sur sa robe verte, est attachée une cuirasse ; sur ses épaules, flotte un manteau rouge ; sa tête est coiffée d'un casque ; elle tient, de ses deux mains, une épée et un bouclier ; à sa droite, un ange est assis sur un canon ; à sa gauche, un autre élève une tablette ; à ses pieds, un guerrier dompte un lion.

La Justice est représentée de face, en robe violette et manteau jaune ; elle tient à la main une flèche. A droite, vole un ange qui la couronne ; à gauche, deux anges portant, l'un une balance, l'autre une hache. A ses pieds, une jeune fille debout.

« Si le maître nous laisse, ici, indifférents avec ses pendentifs, très bien dessinés d'ailleurs, c'est l'allégorie qu'il faut surtout rendre responsable » (Burck., 813). — Ces quatre figures sont fort belles ; mais, si on ne peut leur refuser son admiration, la sympathie ne vole pas vers elles comme vers leurs rivales de San Andrea della Valle (voir p. 273). Ce sont de pures allégories, de simples abstractions personnifiées » (Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 1870, t. IV, p. 489).

Au maître autel du chœur :

Pietro da Cortona (Pietro **Berrettini** dit).

Procession de saint Charles Borromée, à Milan, pendant la peste.

« Tableau immense qui doit effrayer les plus laborieux copistes » (Lanzi, II, 2-7)

Bras gauche du transept, au maître autel :

Sacchi (Andrea).

La Mort de sainte Anne.

Au second plan, suivie de deux fidèles et accompagnée de saint Joseph, la Vierge, tenant dans ses bras le petit Jésus qui tend les mains vers sainte Anne, couchée dans un lit. Au premier plan, à droite, un fidèle assis, plongé dans la douleur et une femme agenouillée, en pleurs, cachant son visage avec ses mains ; à gauche, deux autres femmes agenouillées, l'une, portant un vase sur un plateau, l'autre, les bras ouverts. Au-dessus du lit, volent quatre anges qui soulèvent la draperie formant baldaquin, comme pour permettre à l'âme de la sainte de s'envoler au ciel.

Gravé par N. Edelinck. — « Comme presque tous les tableaux de cette époque, celui-ci est déparé par quelques-unes de ces figures de remplissage qu'Annibal Carrache appelait spirituellement des *figures à louer*. Le geste de l'étonnement, par exemple, y est comme stéréotypé par une certaine manière d'ouvrir les mains et les bras, qui se répète durant tout le XVIIe siècle en Italie et en France, et qui se retrouve en particulier chez Lebrun » (Ch. Blanc).

SANTA MARIA IN ARACŒLI

(Sainte-Marie d'Aracœli.)

Sur le mont Capitolin, au nord, à mi-côte. Construite, vers le VIe siècle, sur l'emplacement d'un temple de Jupiter Capitolin, suivant les uns, de Junon Moneta, suivant les autres, et appelée à cette époque Santa Maria del Capitolio. Restaurée, en 1464, par les soins du cardinal Caraffa; à cette époque, elle reçut sa dénomination de Santa Maria in Aracœli : une légende relatant qu'à cet endroit l'empereur Auguste avait reçu de la Sibylle de Tibur l'annonce de la toute-puissance du Christ. Reconstruite, en partie, à la fin du siècle dernier. A trois nefs.

Bas côté de droite. 1re chapelle, dite des Bufalini.

D'après Milanesi (*Vas.*, III, 503), cette chapelle fut érigée, au XVe siècle, par le seigneur Bufalini de Città di Castello et consacrée à saint Bernardin, en souvenir des bons offices de ce saint siennois, qui avait autrefois réconcilié les trois familles ennemies des Bufalini, des del Monte et des Baglioni.

Pinturicchio (Bernardo **Betto**, dit **Il**).

* *Épisodes de la vie de divers saints.*

Paroi à droite du maître autel (à gauche de la fenêtre) :

Saint Bernardin, ou, suivant Schmarzow, *Saint François, prend l'habit des Franciscains.*

Dans un couvent, au pied de l'autel, le saint est agenouillé, tout nu, les mains jointes; devant lui, sur le sol, ses vêtements et des livres. Il reçoit la robe de moine des mains de l'abbé qu'entourent des religieux. Au ciel, dans une gloire, la Vierge et l'Enfant Jésus.

« Les petites scènes du fond rappellent Fiorenzo di Lorenzo, ainsi que le saint François agenouillé, recevant l'habit de moine, et les parties nues du Christ bénissant. Fré-

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

PINTURICCHIO (BERNARDINO DI BETTO dit IL).

Mort de Saint Bernardin de Sienne.

quemment se présentent les signes particuliers à ce maître, c'est-à-dire les oreilles légèrement pointues du haut, les mains avec les petits doigts écartés et l'orteil recourbé, surtout dans les anges volant. La gloire du Christ est une réminiscence de *l'Ascension* de Melozzo da Forli, modifiée d'après les principes péruginesques; les anges musiciens ont certainement, comme le font observer Crowe et Cavalcaselle, quelque chose de commun avec ceux de Signorelli; plus encore avec les peintures de la sacristie de Lorette qu'avec celles d'Orviéto, des années suivantes; mais tous cependant remontent à la même origine, celle de Melozzo, tout particulièrement le joueur de harpe, en avant, à droite » (Schmarzow, *Pinturicchio*, 18).

Au tympan de la voûte :

Un Ange portant une tête de buffle, emblème de la famille Bufalini.

Au-dessous de la fenêtre :

Prédication du saint.

Le saint, tenant, de la main gauche, un chapelet, prêche, devant quatre assistants; à sa droite, un moine et un jeune homme en vêtement rouge; à sa gauche, un Oriental coiffé d'un turban et un homme en costume noir.

A droite de la fenêtre :

Le Christ apparaît au saint.

Le Sauveur, attaché sur la croix, apparaît au saint qu'accompagne un moine. Sur une rampe, est perché un paon.

Paroi à gauche du maître autel :

Mort de saint Bernardin de Sienne.

Sur une place, au milieu, le saint, mort, est étendu sur une civière recouverte d'une draperie verte, la tête posée sur un coussin rouge; autour de lui, des moines en prière, les mains jointes, un mendiant infirme, un pèlerin et une femme tenant un enfant dans ses bras; au premier plan, un nouveau-né dans un berceau, et deux enfants jouant; sur les côtés, est réunie une nombreuse assistance : à droite, un adolescent, vêtu en rouge, le poing sur la hanche, la tête tournée vers le saint, un seigneur, plus âgé, vêtu d'une simarre rose, membre de la famille Bufalini, sur le bras duquel s'appuie un vieillard; au second plan, plusieurs femmes, parmi lesquelles une mère allaitant son enfant et une vieille appuyee sur une béquille ; à gauche, un autre membre de la famille Bufalini, en simarre jaune et toque rouge, précédé d'un page portant son épée. Au second plan, s'élèvent, autour de la place, des édifices; à

gauche, sous un portique, dont les piliers sont richement ornés d'arabesques, des moines et des assistants; à droite, trois hommes retenant une femme possédée du démon devant une maison à laquelle est accoté un portique à deux étages; sous les arcades, des soldats poursuivant un taureau; au fond, un temple octogonal à coupole dorée; à l'horizon, un paysage avec des maisons sur une colline qui surplombe un lac. Au ciel, l'âme du saint emportée par des anges.

« Il y a, dans cette fresque, la plus remarquable, à mon gré, des œuvres du peintre à Rome, une étonnante profondeur de perspective; rarement artiste, en tout cas, nous a donné à ce point, le sentiment de l'espace et l'impalpable » (Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 1870, t. II, p. 1002). — « On trouve dans cette fresque, en dépit des retouches qu'elle a subies, les traces d'une véritable inspiration. Rien de plus éloquent que cette douleur muette, dont l'intensité n'est pas moins exprimée par l'attitude et le geste que par l'altération des traits; et rien n'est plus beau, ascétiquement parlant, que cette figure roide et décharnée, couchée sur la bière » (Rio, *Art chrétien*, II, 286).

Dans une lunette, au-dessus :

Sainte Madeleine au désert.

Dans une contrée sauvage, à droite, sur une éminence, la sainte, la tête auréolée, vêtue d'une peau de bête, est plongée dans la lecture d'un livre qu'elle tient de ses deux mains. Au milieu, un jeune homme, vu de dos, en chausses grises, pourpoint rouge, toque violette indique, du geste, la sainte à une nombreuse assistance réunie à gauche : au premier plan, un vieillard, coiffé d'un turban, retenant, de ses deux mains, les plis de son manteau vert, et un seigneur, plus jeune, le poing sur la hanche.

Autrefois cette fresque était faussement intitulée : *Saint Jean au Désert*. C'est sous cette dénomination qu'elle est gravée dans l'*Histoire des Peintres* de Ch. Blanc.

Au maître autel :

Glorification de saint Bernardin de Sienne.

Dans un site sauvage, au milieu, le saint, monté sur une pierre, de la main gauche, tient un livre ouvert, et, de la main droite levée, montre le ciel; à droite, devant un palmier, saint Antoine de Padoue, un cœur enflammé dans la main gauche, regarde avec émotion saint Bernardin; à gauche, saint Louis, évêque, en habits épiscopaux, plongé dans la lecture; au second plan, un sapin, et au pied d'une colline, le martyre d'un saint. Au fond, un lac bordé de montagnes, sur les flancs desquelles, à gauche, s'élèvent des villages. Au ciel, deux anges agenouillés sur un nuage, des lis à la main, s'apprêtent à couronner saint Bernardin. A la partie supérieure, quatre anges musiciens et deux anges en

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

PINTURICCHIO (BERNARDINO DI BETTO dit IL).

Sainte Madeleine au désert.

adoration, autour d'une mandorla au centre de laquelle le Sauveur, debout, bénit le saint.

Toutes ces fresques sont bordées, à la partie inférieure, par une peinture en camaïeu, représentant des scènes de triomphe, avec un empereur sur un char, des cavaliers, des captifs, etc.; aux extrémités, des bustes d'empereurs et des anges déroulant une banderole où est inscrit le nom du Sauveur.

A la voûte :

Les Quatre Évangélistes.

Attribués par certains auteurs, sans raison plausible d'ailleurs, à Francesco di Città di Castello. — « Ces Évangélistes sont très réussis et faits avec beaucoup de soin, surtout le saint Mathieu, au visage juvénile, qui lève avec enthousiasme ses yeux au ciel tout en trempant la plume dans l'encrier que lui présente un ange agenouillé, et saint Luc, qui est aujourd'hui à moitié effacé » (Schmarzow, *id.* 18).

Ces fresques citées par Vasari (III, 503) ont été gravées par Francesco Giangiacomo en dix planches, dans l'*Ape Italiana delle Belle Arti* et dans l'ouvrage d'Agincourt, et ont été restaurées vers 1850, par Camuccini. — « Aucune des œuvres de Pinturicchio ne présente plus complètement que celles-ci la tendance de ce maître à recevoir l'impression de ses contemporains. Dans *l'Apothéose de saint Bernardin*, nous avons la réminiscence d'Alunno; dans d'autres sujets, nous pensons à Pérugin et à Signorelli; à ce dernier, principalement, dans les bordures monochromes. En général ces compositions sont mieux conçues que d'ordinaire ; mais les personnages, bien que groupés avec plus d'art qu'autrefois, sont trop souvent maigres et raides » (Cr. et Cav., III. 268). — « Après l'achèvement de la chapelle Sixtine, alors que tous les autres artistes se dispersèrent, Pinturicchio resta à Rome, et alors commença son activité indépendante. La première grande œuvre qui nous fait connaître le maître dans toute son individualité est l'ornement de fresques de la chapelle Bufalini à Santa Maria in Aracœli. Crowe et Cavalcaselle sont disposés à admettre que ces fresques de Pinturicchio n'ont été faites qu'en 1495; mais l'ensemble de ces décorations ne répond pas du tout à cette date et nous ramène à une dizaine d'années en arrière. Burckhardt les croit de 1484. Le style que nous offrent ces peintures est bien celui de Pinturicchio après son travail sous les ordres de Perugino, dans la chapelle Sixtine. On y remarque des personnages semblables à ceux du second plan dans *le Baptême du Christ* et *le Voyage de Moïse*, conçus comme ceux-ci, à l'exception de quelques portraits, et exécutés seulement sur une plus grande échelle. Crowe et Cavalcaselle font remarquer avec raison que c'est surtout ici que se manifeste la disposition de Pinturicchio à se laisser influencer par d'autres contemporains; mais c'est cela surtout qui caractérise le commencement de ses propres entreprises; il tire consciencieusement profit de ce qu'il a appris chez son maître Fiorenzo et son chef Pietro Perugino. Plus nous voyons éclore l'indépendance de Pinturicchio dans ses premiers ouvrages, et plus nous sommes à même de juger de ses facultés artistiques. Il ne peut encore être question ici de mains inhabiles, dont les irrégularités pourraient nuire à l'exécution. Et cependant le travail présente de telles irrégularités qu'elles nous frappent immédiatement, non seulement dans l'exécution superficielle, mais aussi dans leur essence même. Les plis des manteaux tombent tout raides et sont comme aplatis. Les figures de quelques moines dans *la Mise au tombeau*, celles des religieux sous la fenêtre, celle de saint Antoine de Padoue sont surprenantes de naturel; des exemples de naïve et aimable observation se montrent dans les figures féminines et dans celles des adolescents. D'un autre côté,

l'œil est blessé par le manque de vie des autres personnages participant également à l'action. On voit des formes longues, maigres et anguleuses revêtues de vêtements de laine extraordinairement raides, des pages beaucoup trop mignons et élégants, des enfants chétifs et mal groupés, un Sauveur misérable, des patrons faits exactement d'après les modèles primitifs et conventionnels. — L'énergie du maître ne suffit certainement pas à animer toutes les parties de sa création, à les former avec la même chaleur régulière et à concentrer tous les détails sur le point principal. Quand son pinceau a réussi à créer une rangée de personnages remarquables, il s'en tient là, et les autres créations, qui ne sont pas toujours des figures secondaires, tombent au rang de produits superficiellement bâclés. Pinturicchio ne peut se maintenir jusqu'à la fin à la hauteur de sa tâche, parce que sa force de concentration s'épuise trop vite. Il n'a pas de véritables dispositions pour l'art architectural, et la formation des groupes dans ses tableaux historiques, montre combien son maître Perugino l'a peu initié à son art. Mais, à côté de ces fautes d'exécution, on admire les beautés toutes poétiques des paysages de Pinturicchio qui diffèrent encore de ceux de Perugino dans les tons et le choix des couleurs. Tandis que Pietro employait cette chaude couleur brune qui donne au corps de la vie et du mouvement, Pinturicchio, de son côté, avait choisi un gris très froid, duquel ne ressortent, même pas à leur avantage, les couleurs des vêtements et les ornements divers. Il doit avoir senti et remarqué cela lui-même ; car, dans la suite, nous le voyons occupé à donner à ses fresques plus de fraîcheur, d'abord au moyen d'or et de bleu d'outremer, ensuite par la grande clarté des couleurs. Les tons dorés et luisants que Perugino avait su s'approprier, grâce à sa connaissance de la technique des couleurs à l'huile, n'ont jamais pu être imités par Pinturicchio » (Schmarzow, *id.*, 15 et sq). — « Dans ces fresques, Pinturicchio a révélé les mérites comme les lacunes de son éducation et de son tempérament, et s'est montré narrateur attachant, paysagiste plein de charme, coloriste vigoureux, mais dessinateur insuffisant » (E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, II, 726). Voir également Steinmann, *Pinturicchio*.

Bas côté de gauche, troisième chapelle dite dei Cesarini.

Gozzoli (Benozzo).

* *Saint Antoine de Padoue.*

Debout, en froc gris, tenant, de la main gauche, contre sa ceinture, un gros livre et, dans la droite levée, un cœur rayonnant. De chaque côté, un ange, soutenant, d'une main, une couronne au-dessus de sa tête, et, de l'autre, une grande draperie étendue derrière lui. Aux pieds du Saint, de petites dimensions, deux donateurs agenouillés.

« Il peignit, à Rome, à Ara-Cœli, dans la chapelle dei Cesarini, les actes de saint Antoine de Padoue, où il peignit d'après nature le cardinal Giuliano Cesarini et Antonio Colonna » (Vas., III, 47). — Malgré quelques retouches, ce seul vestige d'un ensemble disparu reste, à Rome, une des œuvres les plus intéressantes de Benozzo Gozzoli dans sa jeunesse.

Sur les parois latérales :

Niccolò da Pesaro (Niccolò **Trometta** dit). — Romain. XVIIe siècle.

Épisodes de la vie de saint Antoine.

Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine.

Saint Antoine rappelle à la vie un homme coupé en morceaux.

Saint Antoine convertissant un hérétique.

Attribution donnée par MILANESI (*Vas.*, III, 47, n° 2).

Transept de gauche :

Pacchia (Girolamo del). — Siennois. 1477; † 1535 (?).

Transfiguration.

Ce tableau, attribué généralement à Girolamo da Sermoneta, est considéré par MILANESI (*Vas.*, VI, 428,), comme étant de G. del Pacchia. « Nous acceptons l'opinion du Père Ugurgieri parce qu'une œuvre appelée raphaëlesque par Lanzi lui-même, ne peut être de la main de Sermoneta, qui commença à travailler et à se faire connaître lorsque Pacchia était déjà mort. »

Sacristie.

Giulio Romano (Giulio **Pippi** dit). — JULES ROMAIN.

Sainte Famille.

Au milieu, la Vierge tient, sur ses genoux, l'Enfant Jésus auquel le petit saint Jean, à gauche, présente une grappe de raisin. A gauche, contre la Vierge, sainte Élisabeth ; au premier plan, un chat près d'une corbeille qui renferme divers objets de couture, et la croix du petit saint Jean ; au fond, par une porte, on aperçoit saint Joseph.

Ce tableau, attribué à tort à Raphaël, ornait autrefois le maître autel du chœur, où il avait remplacé *la Madone de Foligno*, maintenant au Vatican (voir p. 21), dont le donateur, Sigismondo Conti, est enterré dans l'église.

SS. COSMA ET DAMIANO.

(Saint-Cosme et Saint-Damien.)

Sur la voie Sacrée ; entrée via in Miranda. Érigée, en 526, par Félix IV et restaurée, en 1633, par Urbain VIII. Sur l'emplacement d'un temple élevé par l'empereur Maxence à son fils Romulus.

Abside :

Mosaïques du VIe siècle — Pontificat de Félix IV (526-530).

* *Arc triomphal.*

Au milieu, l'Agneau, couché sur un autel, surmonté de la croix, au pied duquel est un livre. D'un côté, trois candélabres, de l'autre, quatre (les sept chandeliers de l'Apocalypse). De chaque côté, deux anges.

« Les figures courtes, les formes amples, les mouvements libres, l'ondoiement des manteaux classiques, l'arrangement des chevelures montrent que les traditions romaines, non plus que le style local ne sont oubliés; il n'y a pas grande différence avec les mosaïques de Santa Maria Maggiore (voir plus haut, p. 213). Autrefois, de chaque côté des anges, on voyait les symboles des Évangélistes. Aujourd'hui, il ne reste que ceux de Mathieu et de Jean, l'ange et l'aigle. La disparition des deux autres est due au rétrécissement de l'arc. C'est pour les mêmes raisons qu'au-dessous, on ne voit plus que les bras de deux figures, couverts de draperies blanches, tenant une couronne dans la main. Sans doute, étaient représentés là les Vieillards de l'Apocalypse, comme plus tard, dans l'imitation du IXe siècle, à l'église de Saint-Praxède » Voir plus haut, p. 231 (Cr. et Cav., *It.*, I, p. 24).

Voûte de l'abside.

Au milieu, de grandeur colossale, sur fond d'azur, debout, le Christ, en tunique et manteau dorés, tenant un volume dans la main gauche, la main droite levée, en train de parler. Sous ses pieds, le fleuve du Jourdain. A ses côtés, à gauche, saint Pierre qui présente saint Damien, et saint Théodore, tenant une couronne; à droite, saint Paul, présentant saint Cosme, et le pape Félix IV portant un modèle de l'église. Aux deux extrémités, un palmier. En bas, l'Agneau, couché, sur un tertre, d'où s'échappent les quatre fleuves, entre les douze agneaux.

« L'aspect général de la mosaïque est sombre, imposant, presque terrible. Par bien des points, elle se rattache encore à l'art des siècles précédents, notamment par le style des ornements qui lui servent de bordure. Ce large encadrement, où des cornes d'abondance accouplées s'entremêlent à de riches enroulements, rappelle les monuments de la grande époque impériale; c'est cette même opulence un peu lourde, cette majestueuse régularité. Les personnages eux-mêmes, malgré leur pose symétrique, n'ont rien de trop raide dans leurs gestes, rien d'excessif dans leurs proportions; leurs draperies sont assez bien jetées et d'une souplesse suffisante ; supprimez les visages, il n'y aura rien qui vous étonnera. Tout l'imprévu, tout l'insolite est dans les physionomies, surtout dans celles des deux saints, Cosme et Damien. La coupe de ces figures est ce qu'on peut voir de plus éloigné du vieux galbe romain. Les traits sont allongés, anguleux, les yeux démesurément ouverts, les regards fixes, les sourcils d'une épaisseur peu commune et d'une forme oblique qui les fait brusquement retomber vers le nez. D'où viennent ces bizarreries? L'artiste n'a-t-il cherché qu'à exprimer, à sa façon, rudement et sans mesure, l'ascétisme, l'excès de la vie spirituelle? Ou bien a-t-il reproduit, naïvement, et presque malgré lui, les visages de ces hommes du Nord, qui, trois fois depuis un siècle, avaient envahi l'Italie et encombré les rues de Rome? Est-ce un reflet des Goths d'Alaric, des Vandales de Genséric, des Hérules d'Odoacre que nous trouvons gravé sur cette mosaïque? On ne saurait le dire; mais ce qu'on peut affirmer, c'est, qu'à partir de l'époque où nous voilà parvenus, cette manière nouvelle d'interpréter et de rendre la figure humaine va devenir générale.... La barbarie sera partout, dans les corps comme dans les têtes, dans les proportions, dans les gestes, dans les draperies, dans les encadrements aussi bien que dans les physionomies. Avec le VIe siècle, avec les dernières lueurs de civilisation qui signalent la courte domination des Ostrogoths en Italie et en particulier le règne de Théodoric, on voit s'évanouir successivement jusqu'à la moindre trace des règles, des préceptes, des exemples de l'antiquité » (L. Vitet, I, 245-246).

SANTA FRANCESCA ROMANA

(Sainte-Françoise-Romaine, autrefois Sainte-Marie-la-Neuve.)

A coté de la basilique de Constantin. Érigée au VIIIe siècle sur une partie de l'emplacement d'un temple de Vénus à Rome. Restaurée, en 1216 sous Honorius III, modernisée, en 1615 sous Paul V, par Carlo Lombardi, auteur de la façade.

Voûte de l'abside :

Mosaïques du Xe ou XIIe siècle.

Sous une galerie composée de cinq arcades soutenues par des colonnettes accouplées sur fond d'or, dans l'arcade centrale, la Vierge, assise sur un trône somptueux, tient l'Enfant Jésus debout sur ses genoux. A ses côtés, sous les autres arcades, les apôtres saint Pierre et saint Paul, saint Jacques et saint Jean. Au-dessus, dans un pavillon multicolore déployé en forme d'éventail, la main de l'Éternel, tenant une couronne; à la partie supérieure, dans une coquille, une croix.

Œuvre du IXe siècle, suivant VITET, du temps du pape Nicolas Ier, vers 865 environ. — « Il n'y reste qu'une seule mosaïque couvrant la voûte de l'abside, et très barbare, cela va sans dire. La figure principale, la figure de la Vierge, est même une des plus hideuses qui se puisse imaginer, ce qui n'empêche pas qu'il y ait dans cette œuvre un singulier mélange de bon et de mauvais, un cachet tout particulier, des nouveautés étranges, des lueurs d'espérance, des promesses d'avenir. La composition, par exemple, est d'un genre inconnu jusque-là, du moins en Occident (les figures sous des arcs). C'est un motif en grand usage au XIe et au XIIe siècle, mais qui devient extraordinaire par cette apparition prématurée » (VITET, *Études sur l'histoire de l'art*, I, 266-297). — CROWE et CAVALCASELLE y voient un travail presque complètement refait au commencement du XIe siècle. « Parmi les mosaïques, celles du commencement du XIIe siècle déploient plus de luxe dans le décor que de qualités dans la composition et le coloris. L'abside de Santa Francesca Romana nous en offre un exemple.... La profusion de l'or dans les vêtements et les ornements, tous les accessoires splendides dont elle s'enveloppe, semblent faits tout exprès pour détourner les yeux de la laideur des types et des formes de ces figures sans vie et sans mouvement » (CR. et CAV., *St. della Pit. It.*, I, 125). — « On a cru d'abord que cette abside était du IXe siècle, mais de récents travaux (Voir DE ROSSI) ont prouvé le contraire. Nous le regrettons, car le visage de la Vierge est d'une laideur que la richesse du costume fait ressortir davantage » (GERSPACH. *La Mosaïque*, 109).

Première chapelle à gauche :

Ibi (Sinibaldo). — Ombrien. Vers 1485; † après 1532.

La Vierge et quatre saints.

La Vierge, assise, tient debout sur ses genoux, l'Enfant Jésus lisant dans un livre rouge. A gauche, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, à droite, saint Benoît et un autre saint, en costume seigneurial, portant l'épée.

Signé sur le soubassement du trône : SINIBALDVS IBI PERVSINVS MDXXIII.

Cette peinture, exécutée à l'huile sur bois, primitivement dans l'église San Secondo, dans une des îles du lac Trasimène, fut portée, dans la suite, avant de venir à Rome, en 1813, dans l'église de San Antonio Abbate, à Pérouse. — « Très retouchée, d'un dessin défectueux et sans relief » (Cr. et Cav., III, 345).

Transept de gauche :

Pozzo (le Père Andrea). — Trente. 1642; † 1709.

Les pestiférés de Sienne.

École vénitienne du XVIe siècle.

Un pape (Paul III?) recevant un gentilhomme.

Le pape, en camail et barette rouges, avec surplis blanc, assis à droite, accueille un jeune seigneur qui s'avance à gauche, tenant, dans la main droite, un papier roulé, l'autre main sur son cœur. A droite, fond d'architecture.

Sacristie :

Ibi (Sinibaldo) (?).

Vierge et Saints.

La Vierge est assise sur un trône très riche, en marbres de diverses couleurs, entre saint Benoît et sainte Françoise.

Fig. en pied, gr. nat. — Œuvre d'un maître ombrien moins franc et plus toscanisé que Sinibaldo.

Deuxième chapelle à droite :

Subleyras (Pierre).

Saint Benoît ressuscitant un jeune homme.

Au milieu, saint Benoît se penche vers le jeune homme dont il touche le front de son front, par un mouvement très tendre. Derrière, un chartreux ouvre les bras; un autre, debout, à gauche, sur un perron. Sur la droite, deux autres qui s'approchent. Au premier plan, à gauche, un paysan, genou en terre, le torse nu; à droite, un jardinier, coiffé d'un feutre, la bêche sur l'épaule, portant des verdures dans un panier.

Peinture facile, émue, claire et fraîche; une des meilleures du peintre, mort à Rome en 1749.

SANTA SABINA.

(Sainte-Sabine.)

Sur la via Santa Sabina, en haut du mont Aventin. Construite en 425 sous Célestin Ier, et concédée, en 1222, par Honorius III à saint Dominique qui installa les moines de son ordre dans le palais voisin des Savelli, cette église est, de toutes les basiliques primitives à Rome, celle qui a le mieux conservé, malgré les restaurations et remaniements (1288, 1441 et 1587), sa forme originale et quelques parties de son ancienne décoration (frise de marbres colorés au-dessus des colonnes de la nef; — charpentes apparentes du plafond; — portes extérieures en bois de cyprès avec bas-reliefs représentant des scènes bibliques et des scènes allégoriques, les plus anciennes sculptures chrétiennes sur bois que l'on connaisse, très importantes pour l'étude de la transformation de l'art antique en art chrétien au VIe siècle; — inscriptions en mosaïque, au-dessus de la porte principale, entre deux figures gigantesques).

Au-dessus de la porte d'entrée :

Mosaïques du Ve siècle.

A gauche : *L'église des Circoncis.*

Grande femme, debout, enveloppée dans un manteau de pourpre, avec une étole brodée en signe de croix, montrant, de la main droite, un livre ouvert qu'elle tient dans la main gauche. Près d'elle, est écrit : ECCLESIA EX CIRCUMCISIONE.

A droite : *L'église des Gentils.*

Grande femme, dans la même attitude, avec le même geste que la précédente. Près d'elle, est écrit : ECCLESIA EX GENTIBUS.

Du temps de Ciampini, cette décoration était encore complétée par des figures de Prophètes, de chaque côté des fenêtres, et, au-dessus, par les symboles des Évangélistes, entre des nuages et le bras de l'Éternel tenant un livre. « Ces deux figures (de 424 environ)

sont simplement conçues, drapées encore à l'antique et d'un beau caractère. Ainsi, quatorze ans après la prise de Rome par Alaric, l'art de la mosaïque et l'art du dessin, autant qu'on en peut juger par ce vestige, n'avaient pas encore sensiblement déchu. Ces deux figures de femmes ne sembleraient pas disparates dans la grande composition de Sainte-Pudentienne » (VITET, *Histoire de l'art*, I, 240).

Abside de la nef centrale :

École des Zuccheri.

Fresques.

Nef de gauche. Chapelle de l'abside :

Sassoferrato (Giovanni Battista **Salvi** dit). — Parme. 1581; † 1647.

La Vierge du Rosaire avec saint Dominique et sainte Catherine.

L'une des œuvres les plus célèbres de l'artiste.

SAN GREGORIO MAGNO

(Saint-Grégoire-le-Grand.)

Piazza San Gregorio, sur la pente du Monte Celio. Une église y avait déjà été construite, en 575, par le pape Grégoire le Grand sur l'emplacement de la maison paternelle et mise sous l'invocation de saint André. Le pape Grégoire II, au VIIIe siècle, la fit reconstruire et la consacra au pape sanctifié. Le perron, le portique et la façade, œuvres de J.-B. Soria, datent de 1633. Elle fut modernisée au milieu du XVIIIe siècle par le P. Francesco Ferrari.

L'église a trois nefs. La voûte de la nef centrale est peinte par **Placido Costanzi.**

Nef droite. Chapelle du fond :

Badalocchi (Sisto). — Parme. 1581 ; † 1647.

Saint Grégoire.

Au-dessous de ce tableau :

Signorelli (Luca) (?).

Saint Michel avec les apôtres et plusieurs saints.

Cette peinture, assez colorée, nous paraît d'un maître ombrien de l'école pérugi-nesque, contemporain de Manni.

Chapelle Saint-Grégoire. Au maître autel :

Balestra (Antonio). — Vérone. 1666; † 1734 ou 1740.

Saint André.

Nef centrale. Chapelle Salviati :

École du XIe **siècle** (?).

La Madone.

Cette vieille peinture, d'après une tradition mal fondée, aurait appartenu au pape Grégoire le Grand. Ce serait l'image miraculeuse qui lui aurait adressé la parole.

CHAPELLES DANS LE JARDIN.

Des peintures bien plus intéressantes sont à voir dans le jardin dépendant de l'église.

I. — *Chapelle Sainte-Sylvie*, édifiée en l'honneur de la mère du grand pape.

Peintures de l'abside :

Reni (Guido). — LE GUIDE.

Le Père Éternel et des anges. — Fresque.

En haut, le Père éternel, les bras ouverts, dans un manteau couleur de flamme, volant au milieu des nuées. Au-dessous, au milieu d'une balustrade sur laquelle sont jetés, à larges plis, des brocards rouges brodés d'or, trois grands anges nus, se tiennent debout, portant un long cartel et chantant. De chaque côté, vus à mi-corps, cinq autres anges, jouant d'instruments divers.

Peinte en 1608. — Une des œuvres les plus franches et les plus libres de la jeunesse du maître bolonais. — Peinture très abîmée. — « Ici Guido donne, du moins, une impression naïve et sereine, par ces jeunes et belles figures exemptes de pathos » (BURCK., 813).

II. — *Chapelle Saint-André.*

Domenichino (Domenico **Zampieri** dit **Il**). — LE DOMINIQUIN.

Flagellation de saint André. — Fresque.

Au premier plan, à droite, un bourreau, vu de dos, frappe, avec des verges, le saint à demi couché sur un banc. Un bourreau serre avec des cordes les pieds du martyr auquel un soldat, tenant, de la main gauche, la corde qui lie les mains, lui montre, de la droite, le ciel; au second plan, un enfant apporte à un autre bourreau un paquet de cordes. A

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

DOMENICHINO (DOMENICO ZAMPIERI dit IL). — LE DOMINIQUIN.

Flagellation de Saint André.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

RENI (GUIDO). — LE GUIDE.

Saint André conduit au supplice.

gauche, un soldat écarte la foule qui cherche à voir le supplice; on y remarque deux enfants s'attachant à la robe de leur mère, et un vieillard coiffé d'un turban. Au fond, sur un trône élevé, devant lequel se tient un licteur, le magistrat, le bras droit levé vers le martyr, et de nombreux assistants sous le portique d'un temple; au loin, la ville de Patras avec un autre temple au pied d'un château fort.

Peinte en 1698. — « Le Dominiquin, si doux, animé de si beaux sentiments, sait être bourreau à l'occasion. Tandis que son condisciple peint, sur la paroi d'en face, *la Marche au supplice*, lui, au contraire, peint le chevalet même, et pour la contemplation d'une telle scène, il évoque tout un public, surtout de femmes et d'enfants qui dissimulent à peine leur origine, *l'Héliodore* de Raphaël, *la Messe de Bolsène*, *la Donation de Rome*, etc. » (Burck., 805). — « Comme nous sommes loin ici des tortionnaires de l'art flamand, à l'aspect ignoble et brutal, démons sous forme d'hommes. Ces bourreaux du Dominiquin, comme ceux de l'art italien en général, sont de braves gens, sans autre vulgarité que celle de leur condition, d'acceptables gredins qui exercent leurs talents de par l'autorité de la loi, et non des *tricoteurs* de la croix et du chevalet. Le vieil agent de la police païenne qui, le gourdin à la main, repousse le groupe des amis chrétiens qui voudraient se presser autour du martyr, est un chef-d'œuvre de vérité et de pénétrante observation. Sa physionomie est un mélange de bonhomie italienne et de dureté professionnelle » (Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 1870, t. iv, p. 483). — Lanzi (iv, 299), raconte que le Dominiquin, en figurant ce bourreau, cherchait un jour à exciter en lui-même un sentiment de colère, qu'il parlait seul en faisant des gestes menaçants et qu'Annibal Carrache l'ayant surpris en ce moment, l'embrassa en lui disant : « Dominiquin, j'apprends aujourd'hui quelque chose de toi », tant il lui parut frappant et vrai, à la fois, que le peintre, ainsi que l'orateur, doive éprouver en lui-même ce qu'il veut faire ressentir aux autres. »

Reni (Guido). — Le Guide.

Saint André conduit au supplice. — Fresque.

Au milieu, sur un chemin montagneux, le saint, n'ayant pour vêtement qu'une draperie violette autour des reins, tombe à genoux et joint les mains en apercevant l'instrument de son supplice dressé; à droite, sur une éminence, trois bourreaux à demi nus entourent le martyr que précèdent deux soldats et un cavalier; à gauche, d'autres cavaliers bardés de fer et des fantassins. Au premier plan, à droite, debout, un homme portant un panier, une mère avec son enfant et une vieille femme assise contemplant le saint; à droite, un groupe composé d'une femme coiffée d'un turban et parlant à son enfant, d'un jeune homme en tunique verte et manteau rouge et d'un vieillard en costume oriental, le peintre lui-même.

« On dit qu'une vieille femme s'arrêta longtemps devant le tableau du Dominiquin, dont elle montrait et expliquait les détails à un enfant qu'elle avait avec elle, et que se trouvant ensuite devant le tableau du Guide, elle ne fit qu'y jeter un coup d'œil et passa outre. On ajoute qu'Annibal Carrache, étant informé de ce fait, en prit occasion

pour donner au premier de ces deux ouvrages la prééminence sur le second. » L'anecdote est empruntée à Bellori qui ajoute : « Par cet exemple, Annibal enseigna en quoi consiste la perfection des œuvres de peinture et combien l'emportait sur les autres, Dominiquin pour les mouvements et pour les expressions qui sont le but principal de cet art.... Néanmoins, les yeux de tous se tournaient toujours vers Guido, à cause de la noblesse et de l'agrément de sa touche, bien faites pour plaire de suite, et qui satisfaisait beaucoup plus que tant de merveilleuses parties de Dominiquin » (Bellori, *Vite di Pittori*. II, 56. Lanzi, IV, 298).

III. — *Chapelle Santa Barbara.*

(Où se trouve la table de pierre sur laquelle saint Grégoire, d'après la tradition, faisait manger les pèlerins.)

Viviani (Antonio) dit **Il Sordo d'Urbino**. — XVIe siècle.

Fresques.

Dans l'abside :

1. *Sainte Flavia Domitilla*; 2. *Saint Achillée*; 3. *Saint Nérée*; 4. *Sainte Barbe.*

Sur les parois, en commençant à gauche, du côté du maître autel :

5. *Saint Grégoire dans sa cellule*; 6. *Saint Grégoire recevant à sa table les pèlerins avec l'ange miraculeux*; 7. *Saint Augustin revenant d'Angleterre*; 8. *Saint Grégoire distribuant des aumônes*; 9. *Saint Grégoire en prière*; 10. *Une Procession*; 11. *Saint Augustin et sainte Monique partant pour l'Angleterre.*

SANTA MARIA IN DOMNICA OU DELLA NAVICELLA

(Sainte-Marie-de-la-Nacelle.)

Sur la place du même nom, non loin de l'arc de Dolabella. Construite, en 817, par saint Pascal Ier. Décorée, au temps du pape Léon X, à l'intérieur sous la direction de **Raphaël**. Le portique extérieur est attribué à Baldassare Peruzzi.

La frise décorative qui court le long de la nef centrale, au-dessous du plafond, a été peinte par **Pierino del Vaga**, d'après les dessins de **Giulio Romano.**

Arc triomphal et voûte de l'abside :

Mosaïques du IXe siècle (Pontificat de Pascal Ier, 818-824).

Un bel ornement de feuillages sortant de vases sur fond d'or suit la corniche de l'arc; au milieu, se détache le monogramme de Pascal Ier. Dans l'abside, au milieu d'un pré en fleurs, se tient, assise sur un pliant somptueux et large, la Vierge, de grandeur colossale, pour indiquer sa supériorité sur les anges qui s'inclinent à l'entour. Elle porte, sur son sein, le divin enfant bénissant, et, de la main droite, accueille le pape, agenouillé devant elle et lui baisant les pieds. De chaque côté, en dehors de l'abside, se tiennent debout deux prophètes, levant les bras, tournés vers la Vierge. Au-dessus, au milieu, assis, le Rédempteur, de chaque côté duquel on voit un ange dans une mandorla et six apôtres qui le regardent.

« Dans cette mosaïque, la décadence de l'art se manifeste par l'exécution dure et sèche des figures, longues et immobiles, aux types déplaisants, les vêtements collant aux corps, à plis anguleux, à lignes droites et tranchantes. Les figures, d'un coloris triste, manquent de relief et sont négligemment traitées au milieu d'une certaine luxuriance de détails et de dorures. Ici encore l'accessoire l'emporte sur l'essentiel » (Cr. et Cav., *St. della Pit. It.*, I, 70-71).

SANTA MARIA DELLA CONSOLAZIONE

(Sainte-Marie-de-la-Consolation.)

Sur la place du même nom, au pied de la Roche Tarpéienne, consa crée en 1471. Reconstruite sous la direction de l'architecte Martino Longhi, au XVIIe siècle. La façade ne fut terminée qu'en 1828, par Joseph Valadier.

Première chapelle, à droite, dite chapelle de Jacopo Mattei.

Zuccheri (Taddeo).

Peintures murales.

A la voûte :

La Cène; — *le Lavement des pieds*; — *Jésus au jardin des Oliviers*; — *la Trahison de Judas.*

Sur l'une des parois latérales :

Le Christ à la colonne.

Sur l'autre paroi :

Pilate montrant aux Juifs le Christ flagellé.

Au-dessus de ce tableau :

Pilate se lavant les mains.

Au-dessus du *Christ à la colonne* :

Le Christ devant Anne, beau-père du grand prêtre Caïphe.

Sur la paroi à laquelle est adossé l'autel :

Les Maries au sépulcre.

De chaque côté de cette composition, un prophète, et, au-dessus de l'encadrement en stuc, deux sibylles.

« Ces fresques, terminées en 1556, valurent à leur auteur, qui n'était âgé que de vingt-six ans, une grande réputation ; il avait consenti à les exécuter, malgré la modicité du salaire qui lui était offert, parce qu'il avait à cœur d'imposer silence à ses ennemis qui l'accusaient de ne savoir peindre qu'en clair-obscur » (Vas., VII, 85).

SAN GIOVANNI DECOLLATO

(Saint-Jean-Décapité.)

Dans la rue du même nom, donnant sur la place de la Consolation. Église érigée sur les fondations d'une ancienne chapelle consacrée à Santa Maria della Fossa, par la confrérie de la Miséricorde de la ville de Florence, en 1487. A une nef.

Zuccheri (École des).

La Naissance de saint Jean-Baptiste.

Dans une sacristie :

Conte (Jacopo del). — Florentin. 1510; † 1598.

La Prédication et le Baptême de saint Jean.

« On peut juger jusqu'où allait le mérite de l'artiste dans la composition par ce tableau d'autel qui est, certainement, son meilleur ouvrage » (Lanzi, I, 303).

Salviati (Francesco **Rossi de'**).

La Visitation.

Fresque en très mauvais état. — Gravée par Bart. Passarotti et Matham. — « En 1538, Francesco fit, pour la Compagnie de la Miséricorde, un sujet à fresque, et alors qu'il allait la terminer et y mettre les dernières touches, et représenter d'autres sujets, il fut forcé d'abandonner son travail par la rivalité de Jacopo del Conte » (Vas., VI, 579).

Franco (Battista) dit **Il Semolei.**

Arrestation de saint Jean-Baptiste.

« Grâce à des protections, Battista obtint du Monseigneur de la chambre cette commande. Il fit saint Jean arrêté par ordre d'Hérode et mené en prison. Bien que ce morceau fût exécuté avec une application extraordinaire, il fut jugé très inférieur au travail de Salviati. Semolei espérait surpasser les autres et se surpasser lui-même, mais il arriva que l'application à toutes les parties l'empêcha d'embrasser l'ensemble. Chaque torse, chaque bras, chaque jambe, pris à part, étaient modelés savamment. Toute la musculature s'y accusait avec force, et même avec une certaine ostentation. Malheureusement, la dégradation des plans, ou, si l'on veut, la perspective aérienne n'était pas observée. La recherche anatomique donnait à chaque figure un relief qui empêchait de fuir celles qui devaient s'éloigner du premier plan. Enfin, faute de ces sacrifices qui sont nécessaires dans un tableau, le tout manquait d'harmonie et d'unité » (Vas., VI, 579).

SS. QUATTRO CORONATI

(Les Quatre-Saints-Couronnés.)

Via di San Giovanni, vis-à-vis San Clemente. Cette église, très ancienne, détruite sous Robert Guiscard, fut reconstruite par Pascal II, en 1111, et agrandie sous Martin V. Elle est précédée de deux portes et se compose en réalité de deux édifices, l'église proprement dite et, à droite :

La chapelle de saint Sylvestre, consacrée en 1256, sous Innocent IV.

École italienne du XIIe siècle.

Sur les parois latérales :

Épisodes de la vie de l'empereur Constantin et de saint Sylvestre.

Sur la paroi du fond :

Le Christ portant la croix assis entre la Vierge et saint Jean-Baptiste qu'entourent les douze apôtres étagés sur les côtés.

Cette fresque, très détériorée, portait, autrefois, d'après d'Agincourt, la date de 1248. — Le dessin en est très défectueux et la couleur lourde. — « L'art ne peut difficilement descendre plus bas que dans cette production. La tête du Sauveur, toute ronde, n'est pas dessinée, la structure du corps est mal construite, les pieds sont énormes. Le développement des muscles est indiqué par de faux traits. Les figures sont raides, longues et plates; la couleur lourde et sans transparence » (Cr. et Cav., *It.*, I, 83, note 4). — Passigli (*Dizionario* IV, 527), indique comme auteurs de ces fresques Pietro Lino et son élève Guido Giudiccio. Voir Pératé, p. 42.

Abside de l'église :

Giovanni da San Giovanni (Giovanni **Mannozzi** dit). — Florentin. 1590; † 1636.

Épisodes du martyre des saints couronnés.

La Légende Dorée nous apprend que les quatre saints couronnés, qui répondaient aux noms de Sévère, Sévérien, Carpophore et Victorien souffrirent le martyre sous Dioclétien, en 285. Pendant longtemps on ignora leurs noms et ils furent honorés sous le titre des quatres saints couronnés.

le même jour que cinq autres martyrs, Claude, Castor, Nicostrate, Symphorien et Simplice, sculpteurs, qui furent mis à mort, en 287, pour avoir refusé de sculpter des idoles qu'avait commandées l'empereur.

Giovanni a reproduit, dans onze fresques disposées sur deux rangées, contre la muraille circulaire de l'abside, des épisodes de la vie et du supplice de ces saints.

Rangée inférieure :

Un des martyrs est assis sur un tronc d'arbre ; devant lui se tient un homme qui lui présente ses outils de sculpteur; nombreuse assistance. — Un saint à travers les barreaux de sa prison baptise un adolescent agenouillé, vu de dos ; la scène est éclairée par la lueur d'une lanterne que porte un fidèle. — Un jeune homme se tient debout devant un vieillard plongé dans la méditation. — Un martyr chargé de chaînes est debout devant un amas d'instruments de supplices. — Les saints frappés de fouets terminés par des boules de plomb se tordent sous les coups. — Une femme est agenouillée aux pieds d'un jeune homme au front couronné de lauriers. — Les martyrs enfermés vivants dans des cercueils de plomb sont précipités dans la mer.

Rangée supérieure :

Un jeune homme auquel on présente un encensoir est entraîné par un bourreau. — Les saints sont frappés avec des boules de plomb. — Les saints sont donnés en pâture à des chiens. — Les cadavres des martyrs sont portés en terre, pendant la nuit.

Coupole :

Apothéose des saints couronnés.

Dans le ciel, les neuf martyrs sont reçus par le Christ ; ils ont à la main des palmes et des lis; le peintre s'est représenté, au centre de la composition, en vêtement et bonnet rouges.

« G. da San Giovanni peut être regardé comme un des premiers fresquistes de l'Italie. Doué par la nature d'un esprit chaud et rapide, d'une imagination vive et féconde, d'une main expéditive et franche, il peignit tant, dans les États Pontificaux et à Rome même, notamment à l'église des Quatre Saints-Couronnés et à Florence, dans le palais Pitti, qu'il semble à peine croyable qu'ayant commencé à apprendre son art à dix-huit ans, il ait fini de travailler et de vivre à quarante-huit ans » (Lanzi, I, 332).

SAN CLEMENTE

(Saint-Clément.)

Entrée via saint Giovanni, non loin du Colisée. Édifiée antérieurement à l'année 392, sur l'emplacement de la demeure du pape Clément. Détruite en 1084 et reconstruite avec les matériaux de l'ancienne basilique en 1108 sous Pascal II. Restaurée sous Adrien Ier, Jean VIII — qui fit construire le chœur — modernisée en partie par Clément XI, elle se compose de deux bâtiments superposés.

Église inférieure.

Cette église, que des fouilles du père Mullooly ont déblayée (1857-1861) renferme, sur les murs, des fresques grossières et mal conservées les unes des IVe et Ve siècles, les autres des IXe, Xe et XIe siècles :

Dans le vestibule :

Une tête de femme. — Le Christ bénissant, entre les archanges Michel et Gabriel, adoré par saint Clément, saint Cyrille et saint Méthode. — Une mère retrouvant dans l'église son enfant qui avait disparu dans la mer, un an auparavant. — Une famille de donateurs (les Beno de Rapiza), avec une inscription votive. — *Les reliques de saint Clément sont transportées du Vatican dans l'église.*

Bas côté de gauche :

Saint Cyrille devant l'empereur Michel. — Saint Méthode baptisant un jeune homme et d'autres fresques presque invisibles.

Bas côté de droite :

Les fresques sont totalement invisibles.

Nef du milieu :

Une fresque en trois parties superposées : *L'Intronisation de saint Clément. — Saint Clément célébrant la messe*, en présence de Théodora, de son mari Sisinius que le saint vient de frapper de cécité pour le punir de son incrédulité et de la famille du donateur. — *Sisinius faisant charger de chaînes une colonne.* — Une fresque renfermant, également superposés, les sujets suivants: *Le Christ entre les archanges Michel et Gabriel et les saints Clément et Nicolas. — Trois épisodes de la vie de saint Alexis. — Des oiseaux et des fleurs. — Le crucifiement, la mort de la Vierge, la résurrection* avec le pape Léon IV et saint Vit.

Voir Porena Nibby (*Guida di Roma*, p. 146-150).

ÉGLISE SUPÉRIEURE.

Abside.

Au-dessus du siège épiscopal :

Giovenale da Celano (XIVe siècle).

Fresques.

La Vierge et Jésus-Christ au milieu des apôtres.

Toutes les figures sont séparées l'une de l'autre par une tige de palmier.

Sur l'arc triomphal et dans la voûte :

Mosaïques exécutées, en 1299, pour le cardinal Giacomo Tomasio.

Sur l'arc :

En haut, le Christ, à mi-corps, bénissant, entre les quatre symboles des Évangélistes. De chaque côté : à gauche, saint Paul et saint Laurent à droite, saint Pierre et saint Clément, et, au-dessous d'eux, les prophètes Jérémie et Isaïe, tenant des phylactères. En bas, les villes de Bethléem et de Jérusalem,

Dans la voûte :

Au centre, au milieu de rinceaux fleuris qui se déroulent de tous côtés, sur un fond d'or, autour de petites figures, sous un dais en éventail, le Christ cloué sur une grande croix dont les bras sont semés de colombes. Dans les interstices des feuillages, les Pères de l'Église, des saints et des saintes, des figures symboliques et de petits amours faisant de la musique ou jouant avec des animaux. Au pied de la croix, coulent les quatres Fleuves où des cerfs se désaltèrent. De chaque côté, des bergers et des bergères. Au-dessous, l'Agneau mystique avec six brebis de chaque côté.

Chapelle de la Passion, à gauche de l'entrée principale.

Masolino da Panicale (Tommaso **di Cristoforo Fini** dit). — Florentin. 1383 (?); †1460 (?).

Extérieurement. Au-dessus de la voûte d'entrée :

L'Annonciation.

Au pilastre de gauche :

Saint Christophe.

S'appuyant des deux mains sur un long bâton, le saint, en tunique jaune et manteau vert, de trois quarts tourné vers la gauche, traverse le Jourdain. Il lève le visage à droite vers l'Enfant Jésus assis sur son épaule, vêtu d'une robe rose et portant, dans la main gauche, le globe du monde.

Intérieurement. A droite de l'autel, sur deux rangées superposées de chaque côté de la fenêtre :

Épisodes de la vie d'un saint. (Saint Clément suivant les uns, saint Ambroise, plus vraisemblablement, suivant d'autres.)

Ces scènes, comme le fait remarquer M. Franz Wickhoff (*Die Fresquen der heil. Katharina in San Clemente*), se rapportant à la vie de saint Ambroise, telle que la retrace *la Légende dorée.*

En bas :

I. — *Miracle du saint pendant une inondation.*

Au premier plan, une maison dont la partie inférieure, à arcades cintrées, est déjà envahie par l'eau. Des habitants luttent contre le fléau et, déjà engloutis, agitent avec désespoir leurs mains; au fond, à droite, trois cavaliers.

II. — *Mort du saint.*

Coiffé d'un turban, il est couché dans un lit au pied duquel, à droite, est assis un jeune prêtre, vêtu de rouge, soutenant sa tête de son bras droit. A gauche, quatre personnages debout conversant ensemble. En avant, une étagère sur laquelle sont posées des fioles de différentes formes.

Fresques gâtées par de maladroites réparations. — « Ici le peintre, aussi bien dans la composition que dans le coloris, s'éloigne des œuvres florentines de la même époque; il se rapproche bien plutôt des fresques de la chapelle San Felice, à Padoue, et de celles de la tour de Santa Maria della Scala, à Vérone; aussi le croyons-nous influencé par l'école véronaise de la fin du XIIIe siècle. » (Voir *Arch. Stor*, 1889, p. 382). En outre, il faut remarquer que le jeune prêtre, assis au pied du lit du saint, se retrouve dans le *Songe de l'évêque d'Assise*, par Giotto, dans la chapelle Bardi, à Santa Croce. (Voir *Florence*, par les mêmes auteurs, p. 238.)

En haut :

III. — *Le Saint dans son berceau.*

Au premier plan, au milieu, le saint est couché dans son berceau, derrière lequel est agenouillée sa mère, occupée à écarter du visage de son enfant des abeilles qui venaient se reposer dans sa bouche. A gauche, le père d'Ambroise, gouverneur de la ville de Rome, disant à un assistant, à la vue de ce miracle: « Mon fils est réservé à de grandes destinées »; à droite, deux saintes femmes.

IV. — *Ambroise nommé évêque de Milan.*

Ambroise, nommé par l'empereur, gouverneur de Ligurie et d'Émilie, était venu à Milan pour l'élection de l'évêque au sujet de laquelle de graves dissentiments s'étaient élevés dans la population. Il discutait dans la cathédrale, lorsqu'un enfant s'approcha de lui, et le montrant du doigt, s'écria : « Ambroise doit être notre évêque ». A droite, cinq hommes d'armes assistent à ce miracle.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

MASOLINO DA PANICALE (?).

Sainte Catherine discutant avec les docteurs Égyptiens,

Ces deux derniers sujets avaient autrefois été faussement compris dans *les Épisodes de la vie de sainte Catherine*, et étaient censés représenter : *La Naissance de la sainte et son enfance.*

Paroi de gauche :

Épisodes de la vie de sainte Catherine.

En haut :

Sainte Catherine exhorte les habitants d'Alexandrie à abandonner le paganisme.

La jeune fille, dans un temple, prêche devant une nombreuse assistance. De la main gauche levée, elle montre la statue d'un faux dieu à un vieillard qui joint les mains; à gauche, un jeune homme, en costume du xve siècle, vu de profil et un soldat sonnant de la trompette.

Sainte Catherine convertit la femme de l'empereur Maxence.

L'impératrice, en robe parsemée de fleurs, coiffée d'une couronne posée sur un long voile blanc, est assise, à gauche, sur un escabeau et écoute la jeune fille qui, enfermée dans une prison par ordre de l'empereur, lui enseigne les mystères de la vraie religion. A droite, un bourreau remet dans le fourreau le glaive avec lequel, par ordre de l'empereur, il vient de décapiter l'impératrice dont le corps gît à terre. Au fond, un ange emporte au ciel l'âme de la suppliciée.

« Rien de plus gracieux, de plus tendre, de plus naturel que l'attitude de l'impératrice et le geste de sainte Catherine; rien de plus grave que l'expression des visages, rien de plus frais et de plus beau que le modelé des têtes » (Cr. et Cav., *It.*, i, 519 et sq.).

En bas :

La Sainte discute avec les docteurs égyptiens, en présence de l'empereur.

Dans une salle, la sainte, debout, en robe blanche, tournée de trois quarts vers la gauche, répond aux objections que soulèvent les huit docteurs réunis pour la confondre, et dont les visages expriment l'attention et l'étonnement. Au fond, l'empereur assis sur un trône placé sur une estrade; à droite, sur la muraille un tableau représente le martyre des docteurs que l'empereur fit brûler pour n'avoir pu répondre aux arguments de la sainte qui les exhorte pendant leur supplice.

« Dans cette peinture, la mieux conservée, se retrouvent la simplicité et la gravité des figures de la chapelle Brancacci. L'équilibre et l'harmonie de la composition, les proportions des personnages, non seulement entre eux, mais par rapport aux détails de l'architecture, montrent un progrès sur l'art de Masolino à Castiglione d'Olona. L'attitude, le geste, l'expression de sainte Catherine doivent être admirés, ainsi que l'animation qu'elle met à convaincre les docteurs, dont l'émotion, différente chez chacun d'eux, se devine à l'expression des visages et aux gestes » (Cr. et Cav., *Id.*).

Martyre de la sainte.

Dans une cour fermée par une haute muraille percée d'arcades, la sainte est vue de profil tournée vers la droite, les mains jointes. Elle est placée entre deux roues munies de crochets en fer qui devaient la déchirer et que font tourner deux bourreaux. Mais un ange, dans les airs, arrête, avec son épée, l'une de ces roues, tandis que l'autre se brise et que ses morceaux viennent frapper les assistants qui, des deux côtés, s'enfuient épouvantés. A gauche, au second plan, du haut d'une loggia, l'empereur et une femme assistent au miracle.

En mauvais état. La figure de sainte Catherine est entièrement repeinte.

Mort de sainte Catherine.

Dans un paysage désolé, au second plan, au milieu, un bourreau, en tunique grise, brandit un glaive et s'apprête à décapiter la sainte, agenouillée devant lui, les mains jointes. A gauche, des soldats, qui craignant un nouveau miracle, se protègent le corps avec leur bouclier. Au fond, à droite, deux anges ensevelissent, sur le mont Sinaï, la sainte dont un autre ange emporte l'âme au ciel.

Derrière le maître autel :

Le Calvaire.

Au second plan, le Christ et les deux larrons en croix. La Madeleine, vêtue de rouge, agenouillée, embrasse la croix sur laquelle le Sauveur vient de rendre le dernier soupir. En avant, un bourreau faisant un paquet des vêtements des condamnés, et saint Jean regardant avec douleur son divin maître et la Vierge s'évanouissant entre les bras des saintes femmes. A gauche, Judas, auquel on vient de remettre le prix de sa trahison, dans un groupe de trois assistants. Au fond s'éloignent des cavaliers; Jérusalem, à l'horizon. Un ange emporte l'âme du bon larron; un démon tourmente le mauvais larron.

Cliché Anderson — Typogravure Jean Malvaux.

MASOLINO DA PANICALE (?).

Martyre de Sainte Catherine.

« Manquant d'unité dans la composition et trahissant l'absence de ces sévères lois de distribution qui prévalaient au XIVe siècle, la scène offre, en dépit de l'état de la fresque et des restaurations, de la beauté dans les groupes, l'étude des raccourcis et quelque réalisme. La figure du Sauveur, dans une attitude qui rappelle encore au spectateur le temps de Giotto, est bien proportionnée et montre une certaine supériorité dans le nu. Le corps suspendu et flexible du bon larron, avec les jambes croisées l'une sur l'autre, quoique d'un raccourci imparfait, est cependant remarquable par la recherche anatomique et par une hardiesse égalée ou surpassée, seulement, à cette époque, dans les ouvrages de Masaccio lui-même » (Cr. et Cav., *Id.*).

A la voûte, dans quatre écussons :

Les quatre Évangélistes et les quatre docteurs de l'Église.

Ces fresques, gravées en 1809 par Giovanni dell' Armi et dans l'ouvrage de d'Agincourt, ont été primitivement attribuées à Masaccio sous le nom duquel Vasari les avait décrites. « Masaccio se rendit à Rome, où il acquit une grande renommée en peignant à fresque pour le cardinal de Saint-Clément, dans l'église du même nom, une chapelle avec la Passion du Christ, avec les deux larrons en croix, et des épisodes de sainte Catherine martyre » (II, 295). Mais les critiques modernes ont abandonné cette attribution, et presque tous les auteurs sont unanimes à considérer Masolino comme l'auteur de ces peintures. — Dans son commentaire de Vasari, Milanesi, réfutant l'opinion de cet écrivain, s'exprime en ces termes : « Ces peintures, ni par la conception, ni par l'exécution, n'offrent de ressemblance avec les œuvres authentiques de Masaccio. La composition et le dessin les indiquent comme d'un peintre antérieur, non pas giottesque, ni de 1299 comme tendait à le croire Giulio Mancini, cité par Baldinucci, en s'appuyant sur une inscription qu'il assurait avoir déchiffrée à gauche de la tribune. Beaucoup d'auteurs n'ont pas voulu contredire Vasari, mais cependant n'ont pu expliquer d'une façon plausible pourquoi Masaccio se trouve ici si différent de lui-même et si inférieur; d'autres ont vu là une œuvre de jeunesse du peintre, exécutée avant la chapelle Brancacci, où se révélerait un talent, au début de sa carrière » (Vas., II, 293, n.). — C'est l'opinion de Crowe et Cavalcaselle. (*It.*, I, 510 et 524) : « Ces peintures ont, ce n'est pas douteux, comme caractère et facture, une grande ressemblance avec celles de Castiglione d'Olonna; mais elles sont si différentes de celles del Carmine, qu'on a douté si elles étaient oui ou non des œuvres de jeunesse de Masaccio. Elles sont, évidemment, exécutées avec la même méthode que celle de la chapelle Brancacci.... L'apparence générale révèle le génie d'un jeune homme au début de sa carrière, hésitant au milieu de ces contradictions et de ces imperfections qui marquent naturellement un premier effort. A côté de belles figures bien conçues s'en trouvent d'autres d'un caractère affecté, d'une forme chétive et faible. L'indécision y est mêlée avec l'énergie, le jeu, la passion, résultats d'un manque de sûreté et d'une certaine hésitation quant à la voie à suivre. » — Burckhardt (p. 554), partage cette manière de voir : « Simplicité et grandeur de la composition, justesse des figures dans leurs rapports avec l'architecture et le paysage, efforts sérieux d'anatomie et de perspective, tous ces traits marquent le début d'une ère nouvelle, le commencement de cet art qui, une fois dégagé des timidités et des ignorances de la jeunesse, atteindra son complet développement aux Carmine. « — Dans le premier volume de *La Peinture italienne* (p. 156), M. G. Lafenestre avait résumé ces diverses opinions : « Ces fresques marquent un effort inégal de progrès sur l'ancien style, mais on n'y peut guère trouver, sauf en quelques têtes, des rapports sérieux avec la manière plus forte et plus concentrée que Masaccio allait bientôt inaugurer. Le groupement clair des figures qu'on y remarque, l'aisance familière de leurs mouvements, la simplicité délicate de leurs

expressions, la grâce candide de leurs visages sont des qualités qu'on retrouve, au contraire, avec la même facilité, parfois un peu molle d'exécution, dans les parties de la chapelle Brancacci, à Florence, presque unanimement attribuées à Masolino (Voir *Florence*, par les mêmes auteurs, p. 253 et sq.) et dans les peintures de l'église et du baptistère de Castiglione d'Olonna, près de Milan, qui portent sa signature. » — Plus récemment, dans son travail si complet sur les peintures de Saint-Clément, cité ci-dessus, M. Franz Wickhoff, regardant aussi Masolino comme le véritable auteur de ces fresques, après avoir montré que ces compositions diffèrent complètement de ce qu'on faisait à cette époque dans l'école florentine, soit par le sujet, soit par la manière de rendre le paysage, les costumes, les intérieurs, croit pouvoir affirmer, par des raisons historiques, que l'ouvrage a été peint entre 1456 et 1460, sous l'influence de Vittore Pisano.

2° ÉDIFICES RELIGIEUX SUR LA RIVE DROITE DU TIBRE.

PALAZZO DEI PADRI PENITENZIERI

(Palais des Pères Pénitenciers.)

Piazza Scossa Cavalli, sur le Borgo Nuovo, vis-à-vis le palais Giraud, construit par Bramante, appartenant à la famille Torlonia.

Ce palais, qui sert maintenant de couvent aux Pères Pénitenciers, fut construit, de 1470 à 1490, par l'architecte Baccio Pintelli pour le cardinal Domenico della Rovere. Il devint, dans la suite, la propriété de Francesco Alidosi d'Imola, cardinal de Pavie, que tua de sa main Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbin, puis du cardinal Salviati et peut-être du peintre Francesco Salviati qui décora les salles qui servent actuellement de réfectoire et de cuisine, et peignit aussi dans la chapelle des *Épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste*. Vasari nous apprend que Pérugin et Pinturicchio furent les hôtes du cardinal et que, pour prix de son hospitalité, Pinturicchio orna de peintures la demeure de son protecteur. Cet édifice « tenu autrefois pour considérable et très beau », et sur lequel le cardinal avait composé ces vers :

Stet domus hæc fluctus formica marinos
Ebibat et totum testudo perambulet orbem

est dans un état de délabrement lamentable. De maladroites restaurations lui ont fait perdre son beau caractère et les fresques ont presque totalement disparu sous le plâtre et le badigeon. L'écusson du pape Sixte IV, soutenu par deux enfants, qui décorait la façade, et dont parle Vasari, a depuis longtemps été enlevé; la loggia qui donnait sur le jardin a été murée et le grand escalier en marbre qu'admiraient tous les artistes a été détruit.

Au premier étage, cependant, dans trois salles, les plafonds à caissons et les murailles ont conservé les traces de la décoration du **Pinturicchio** qui appartient à la manière la plus fantaisiste du maître, et montre dans ses détails une élégance qu'on trouve difficilement dans ses autres productions » (E. Steinmann, *Pinturicchio*, p. 38).

Première salle :

Au plafond, divisé en petits caissons carrés, sur fond bleu, les armes de la ville de Turin, patrie du cardinal, une croix dorée sur champ rouge, et une tête d'empereur en camaïeu. Autour de la couronne centrale, des têtes d'anges, des cornes d'abondance, des vases de fleurs, etc.

« Le tout d'une si grande élégance, qu'on se demande si Mantegna n'aurait pas travaillé dans ce palais vers 1488, sur la demande d'Innocent III » (Schmarzow, *Pinturicchio*, p. 33).

Deuxième salle :

Le plafond, moins richement composé, renferme des personnages fantastiques et des animaux fabuleux.

« Le dessin, le type dénotent ici un peintre de la Haute-Italie, élève de Pinturicchio, inspiré par Mantegna et les maîtres vénitiens » (*Id.*).

Troisième salle :

Au plafond sont représentés des épisodes de la légende, des animaux marins, combats ou scènes amoureuses, des sirènes nageant, des nymphes montées sur des dauphins, des amazones, des morses, une licorne, etc.

SAN PIETRO IN VATICANO

(Saint-Pierre-du-Vatican).

« Sur la place grandiose, avec son obélisque et ses deux fontaines, dans le cadre vaste de la colonnade du Bernin, cette quadruple rangée de colonnes et de piliers qui lui fait une ceinture de majesté monumentale, au fond, la basilique s'élève, rapetissée et alourdie par sa façade, mais emplissant le ciel de son dôme souverain » (Zola, *Rome*). — « C'est une des merveilles du monde que Saint-Pierre de Rome, et peut être la plus étonnante. Nulle part il n'existe rien de pareil, non seulement dans la réalité, mais dans les fictions des couleurs de l'Orient, dans les descriptions imaginaires des poètes. Immensité, magnificence, richesse, proportions exquises, aspect imposant et majestueux, tout s'y trouve réuni. Les arts ont épuisé là leurs innovations et leurs ressources ; les plus grands hommes y ont épuisé leur génie; quarante papes y ont épuisé leurs trésors » (Ch. Blanc, *Galeries de l'Europe*, p. 365).

La basilique s'élève, sur la rive droite du Tibre, au pied du mont Vatican, sur l'emplacement du cirque de Néron, à l'endroit même où saint Pierre, dit-on, souffrit le martyre. Dès l'an 65, le pape Anaclet avait fait élever un oratoire pour recevoir le corps de l'apôtre, et l'empereur Constantin posa la première pierre de la basilique, en l'an 306. Ce monument dura onze siècles; et ce ne fut que sous le pape Nicolas Ier que l'édifice menaçant ruine fut, pour la première fois, modifié et transformé, sous la direction de Bernardo Rossellino. Le temple de Probus attenant à l'église fut jeté bas et devait faire place à une tribune plus grandiose; mais la mort du Souverain Pontife arrêta les travaux qui ne furent repris par Bramante que sous le pontificat de Jules II.

L'architecte se mit à l'œuvre en 1506. Il se proposa d'élever, sur les fondations, une basilique en forme de croix grecque à bras égaux avec une grande coupole centrale. Les quatres angles du carré devaient être formés par des tours en saillie, les bras de la croix avec leurs pourtours avançant en forme de tribunes demi-circulaires. Sous sa direction, furent bâtis les piliers de la coupole, les voûtes des arcs et des pendentifs jusqu'au milieu des quatre médaillons, et furent commencées la

croix du sud et l'une des coupoles latérales, destinées à établir solidement le système et les proportions de l'intérieur.

« Comme unité de composition, il n'est pas de monument antique qui puisse égaler celui-ci en grandeur et en majesté. Bramante lui prêta de plus le charme mystique des cathédrales chrétiennes. Si le grand maître y eût ajouté cette élégance de formes qui lui était familière, c'eût été une église d'une beauté unique » (Burck., 217).

Léon X, après la mort de Bramante (1514) confia la direction des travaux à Raphaël qui, peut-être avec la collaboration d'Antonio da San Gallo, travailla aux deux derniers piliers avant la coupole et voûta les arcades conduisant aux coupoles latérales. Pendant une période de quatorze années, la construction resta ensuite interrompue. Elle ne fut reprise qu'en 1534, sous le pontificat de Paul III, par San Gallo puis par Michel-Ange « dont la renommée et le désintéressement seuls purent assurer la victoire à son projet ». Qui s'éloigne du plan de Bramante, disait-il, s'éloigne de la vérité. Il resta donc fidèle au programme de cet artiste, conservant à l'édifice la forme de croix grecque et les parties essentielles de la composition intérieure ; il concentra toute son attention sur la voûte du dôme « pour relever encore l'effet pittoresque de calme et de majesté ». C'est lui qui emprunta à l'Orient et à Saint-Marc de Venise la combinaison de plusieurs coupoles, et eut l'idée de flanquer la coupole principale de quatre coupoles plus petites dont deux seules furent exécutées.

Mais ce plan des deux grands maîtres fut modifié dans la suite et Paul V chargea, en 1605, Carlo Maderna de modifier l'intérieur de la basilique et de lui donner la forme de la croix latine en augmentant la largeur de la nef. C'est à cet artiste qu'on doit la façade de Saint-Pierre et le vestibule, lequel est un des plus beaux monuments de la Rome moderne. « La simplicité forcée de l'ordonnance et de la couleur laissa intact l'effet des proportions. »

Bernin succéda à Maderna en 1629. Extérieurement, il exécuta la fameuse colonnade ; intérieurement, il imprima sa marque par le détail plastique qu'il y ajouta et, en second lieu, par les imitations de ses élèves et de ses successeurs.

Sous le portique, au-dessus de l'entrée du milieu :

Giotto (D'après les dessins de).

Mosaïques de la Navicella.

A gauche, dans une grande barque, aux voiles déployées, et secouée par les vents, deux démons nus, aux ailes de chauves-souris, avec de

grandes trompes, qui soufflent en l'air, à droite et à gauche, les onze apôtres manifestent leur terreur ou leur confiance par des gestes et des attitudes expressifs. A droite, sur le rivage, saint Pierre mettant pied à terre, est relevé par le Christ, debout, vêtu de la toge, tenant le rouleau à la main. Dans le ciel, au-dessus de chaque démon, un couple de saints, tendant les mains aux apôtres. En bas, à gauche, au premier plan, un pêcheur, assis sur le rivage, et tirant, avec sa ligne, un poisson de l'eau; à droite, dans l'angle, un buste d'évêque en prière.

Ce monument si important de l'art, transporté, à plusieurs reprises, durant la reconstruction de Saint-Pierre, d'un endroit à l'autre, et restauré bien des fois, conserve encore pourtant, dans sa composition, le caractère du grand maître qui en a dessiné le carton. Giotto reçut cette commande, en 1298, du cardinal Jacopo Gaetano Stefaneschi et prit, pour collaborateur, le mosaïste romain Pietro Cavallini. L'ouvrage fut payé 2200 florins d'or. — « De la main de Giotto fut encore la barque en mosaïque qui est au-dessus des trois portes du portique, dans la cour de Saint-Pierre, qui est vraiment merveilleuse et dûment louée par tous les grands génies; parce que, en elle, dans cette mosaïque, en plus du dessin, il y a la disposition des apôtres, qui en maintes manières travaillent dans la tempête, tandis que les vents soufflent dans une voile, qui a autant de relief qu'en aurait une vraie; et pourtant, il est difficile de faire avec ces morceaux de verre une opposition comme on voit dans les blancs et les ombres d'une si grande voile; avec le pinceau, si on faisait tout effort, avec peine on l'imiterait; dans un pêcheur qui, sur un écueil, pêche à la ligne, on reconnaît, dans son attitude, une patience extrême, et, dans sa figure, l'espoir et l'envie de prendre un poisson. Sous cette œuvre, il y a trois petits arcs à fresque, desquels, étant la plus grande partie abîmée, je n'en dirai plus rien. Les louanges, donc, données universellement par les artistes à cette œuvre, lui conviennent » (Vas., I, 386).

Saint-Pierre, si riche en statues et en tombeaux remarquables, ne renferme plus actuellement aucune des œuvres picturales qui autrefois en faisaient l'ornement. Elles ont été enlevées à diverses époques et remplacées par des copies en mosaïques dont la liste est donnée par tous les guides. Dans les sacristies, cependant, sont conservés plusieurs tableaux importants qu'il est indispensable de signaler.

Sacristie.

La sacristie, construite en 1775, sous Pie V, par Marchionni, se compose de trois salles.

1° Sacristie des Chanoines (Sagrestia dei Canonici).

Penni (Francesco) dit **Il Fattore**.

La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean.

Giulio Romano (Giulio **Pippi** dit). — Jules Romain.

Sainte Famille et saints.

Sur un trône élevé, est assise la Vierge, l'Enfant Jésus debout sur ses genoux, vu de dos; au second plan, sainte Anne, les yeux levés au ciel; au premier plan, à gauche, saint Pierre, tenant à la main les clés et un livre; à droite, saint Paul élevant, de la main droite, une épée nue et portant, de la gauche, un livre.

« La mère a plus de résolution, les enfants ont plus de volonté que chez Raphaël; quant à la mélodie des lignes, elle a déjà à peu près disparu » (Burck., 690).

École ombrienne.

La Vierge, l'Enfant Jésus entre sainte Madeleine et sainte Claire.

Zuccheri (Federigo).

Le passage de l'Ancien au Nouveau Testament.

Dans une gloire est représenté le Sauveur; à droite, sont réunis les personnages de l'Ancien Testament, les Rois et les Prophètes; à gauche, les Saints, les Saintes et les Martyrs; au premier plan, au milieu, deux anges portant une Bible.

2° Sacristie des Bénéficiers (Sagrestia dei Beneficiati).

Ugo da Carpi. — Romain; vers 1450; † vers 1520.

Peintre et graveur.

Saints et saintes.

Au milieu, sur les marches d'un escalier, sainte Véronique présentant le linge sur lequel s'est imprimée la face du Sauveur; à ses côtés, saint Pierre et saint Paul.

A la partie inférieure on lit: UGO CARPI INTAIATORE, FATA SENZA PENELO.

« Il peignit à Rome, sur l'autel du Vœu sacré, un panneau à l'huile, comme il le dit lui-même, sans se servir du pinceau, mais à l'aide d'autres instruments. Un matin, ayant été entendre la messe devant cet autel, avec Michel-Ange, je lui montrai en riant l'inscription de l'artiste. Michel-Ange me répondit en riant : « Il eut mieux valu qu'il se « fût servi du pinceau, et qu'il l'eût exécuté d'une manière plus satisfaisante » (Vas, v, 421).

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux

GIOTTO DI BONDONE.

Le Sauveur adoré par le Cardinal Stefaneschi.

3° Sacristie du chapitre (Stanza capitolare).

Giotto di Bondone.

Ciborium du cardinal Stefaneschi.

Triptyque, dont les trois panneaux sont maintenant séparés.

Panneau central :

Le Sauveur adoré par le cardinal Stefaneschi.

Sur un trône dont le dossier est formé d'un gable gothique, couronné de fleurons, est assis le Sauveur, en robe dorée et manteau bleu à fleurs; de la main gauche, il appuie, sur son genou, un livre, et, de la droite, il bénit; au premier plan, à gauche, est agenouillé le donateur, en robe bleue et manteau rouge, les mains jointes, un chapeau de cardinal à ses pieds. Sur chaque côté, des anges superposés, huit à gauche, neuf à droite, en adoration. Ce motif est renfermé dans un cadre également en forme de gable, dont les pilastres renferment chacun trois figures de saints, vus en pied. A la partie supérieure : dans les angles, deux bustes de prophètes; au milieu, l'Éternel, vu à mi-corps, tenant le globe du monde et un livre dans les mains et, entre les dents, une épée à deux tranchants.

« Le principe d'après lequel le Rédempteur devra exprimer sa majesté suprême par des proportions plus grandes que celles des anges, des fidèles et des disciples, a été observé à la lettre dans cette peinture, dans laquelle une certaine immobilité dans l'attitude et dans l'expression de la bouche et des yeux a été conservée. Dans les anges qui, suivant le système de Cimabue, sont étagés par rangées, le formalisme de l'arrangement est adouci par un heureux choix des attitudes, une grande diversité des physionomies, une grande exactitude des proportions et une expression de fervente adoration. Le sentiment religieux qu'exprima si profondément Giotto fut rendu ici avec le plus entier succès dans la figure du premier ange agenouillé contre le trône, vis-à-vis du donateur » (Cr. et Cav., *It.*, I, 254).

Panneaux latéraux.

A droite :

Martyre de saint Pierre.

Au milieu, le saint en croix, la tête en bas; sur les côtés, la Madeleine, saint Jean, des saintes femmes, des soldats et des cavaliers; à gauche, une femme, jetant ses bras en arrière, telle qu'on la retrouve dans *la Mise en croix* de l'Eglise inférieure, à Assise, et un petit enfant dont le visage exprime la frayeur; à droite, un assistant avec le masque de

Néron, un marteau à la main; au fond, deux pyramides, dont l'une à droite, tronquée, porte à son sommet, un arbre. Vers le martyr, volent deux figures ailées, celle de droite présentant un livre ouvert. A la partie supérieure de l'encadrement, dans un médaillon, le saint, les mains jointes, est enlevé au ciel par des anges; sur les côtés, deux bustes de prophètes; au sommet du gable, Abraham, un couteau à la main et Isaac. Sur les montants, de chaque côté, trois prophètes, vus en pied, regardant avec ferveur, le martyr « admirables de mouvement et d'expression ».

« Le corps bien proportionné de saint Pierre est plein de vie et d'élasticité. Le nu est rendu, ici, avec une intelligence surprenante, eu égard à l'époque. Non seulement les diverses parties du corps sont établies conformément aux règles qu'institua, avec autorité, Michel-Ange, au XVIe siècle, mais les articulations et les muscles occupent leur place naturelle » (Cr. et Cav., *id.*, 255).

A gauche :

Martyre de saint Paul.

La tête auréolée du saint a roulé à terre; auprès du torse agenouillé, deux femmes et un disciple, les mains jointes; sur les côtés, à gauche, des soldats armés de piques; à droite, des cavaliers et un porte-étendard; au premier plan, le bourreau, en costume rouge, remet l'épée au fourreau. Fond de paysage : à gauche, sur une colline, un fidèle, vers lequel volent deux anges, tend les bras pour recevoir le manteau que le saint, enlevé au ciel par des anges, laisse tomber; au sommet du gable, un saint; sur les côtés, deux prophètes, dans des médaillons; sur les pilastres, de chaque côté, trois saints, vus en pied.

Au revers des panneaux :

Saint Pierre.

Sur un trône, portant les clés et bénissant. A ses côtés, deux anges et deux ecclésiastiques présentés par leurs patrons. Le personnage de droite est certainement le cardinal Stefaneschi qui tient à la main un ciborium hexagonal; auprès de lui, saint Georges. Celui de gauche, nimbé, porte un livre et est accompagné d'un saint en riche dalmatique. Les pilastres sont ornés, non de figures, mais d'arabesques; au sommet du gable, un ange, en tunique bleue, un livre à la main.

« Une grande individualité dans les visages, une imposante gravité dans la figure de saint Pierre, de la noblesse dans les anges, sont les signes distinctifs de ce panneau que le temps a noirci et qui est fendu dans sa hauteur » (Cr. et Cav., *id.*, 256, n.).

Sur les côtés de ces panneaux, agrémentés de figures et de médaillons :

A droite :

Saint André et saint Jean l'Évangéliste.

A gauche :

Sainl Jacques et saint Paul.

Tous deux, dans des niches; au-dessus d'eux, un prophète déroulant une banderole.

Predella :

Elle se composait de cinq panneaux, dont l'un a disparu. Ceux qui ont été conservés représentent :

1° *La Vierge sur un trône.*

L'Enfant Jésus dans ses bras, entre deux anges portant des encensoirs; saint Pierre, à gauche, et saint André, à droite.

« Giotto donne, ici, à la Vierge, une sérieuse gravité plus semblable au vieux type conventionnel qu'au type ordinaire; cependant, il imposait dans ce type ancien une certaine nouveauté d'aspect en lui donnant de meilleurs proportions qu'à l'ancienne. Son observation attentive de la nature est rendue par le magnifique Enfant Sauveur, dont l'occupation est cette manie enfantine de sucer sa petite main » (Cr. et Cav., *It.*, 257).

2° *Cinq apôtres.*

Vus en pied.

3° *Cinq apôtres.*

Vus en pied.

4° *Saint Laurent et deux autres saints*

Vus en buste.

Cette série d'ouvrages de Giotto a été très endommagée; mais elle n'a, en aucun endroit, souffert de restauration et elle permet d'étudier la facture du plus grand des maîtres primitifs de l'école florentine. — « Ce ciborium à lui seul suffit pour justifier l'assertion que Giotto a été le fondateur d'une école de coloris, et qu'il fut un aussi grand peintre de tableaux sur bois que grand fresquiste. Ici, certainement, se retrouvent les mêmes qualités de tonalité qu'on remarque dans les peintures murales d'Assise, le coloris étant transparent, chaud, brillant avec des ombres grises. Les draperies, dans des gammes claires, sont d'une agréable harmonie et tombent avec une aisance qu'on ne rencontre pas dans les exemples précédents et sont ornementées avec goût » Cr. et Cav. (*It.*, I, 258). — « Le pape[1] fit donc venir à Rome, Giotto, où, honorant

1. Le pape dont il s'agit est Boniface VIII et non Benoît IX, ainsi que l'indique faussement Vasari.

beaucoup et reconnaissant son talent, il lui fit peindre, dans la tribune de Saint-Pierre, cinq épisodes de la vie du Christ, et, dans la sacristie, le tableau principal, qui furent par lui exécutés avec tant de savoir qu'il ne sortit jamais de ses mains de plus beau travail : et pour cela, il mérita que le pape, se regardant pour bien servi, lui fit donner comme récompense six cents ducats d'or, en plus de lui avoir fait tant de faveurs qu'on en parla dans toute l'Italie » (Vas., I, 384). — Les panneaux représentant des épisodes de la Passion ont disparu lors de l'agrandissement de l'église ; quant au tableau de la sacristie que nous avons décrit ci-dessus, on sait qu'il fut commandé en 1298 par le cardinal Jacopo Gaetano Stefaneschi et payé au peintre 500 florins d'or.

Melozzo da Forli.

Têtes d'apôtres et anges musiciens.

Un apôtre, âgé — saint Pierre — de trois quarts tourné vers la droite, vêtu d'une tunique rouge, porte un manteau vert sur l'épaule droite.

Un autre, plus jeune, vu de face, les yeux levés au ciel, en robe rouge et manteau jaune, la main gauche en avant.

Le troisième — saint Jean — vu de face, regardant à droite, vêtu d'une robe verte et d'un manteau rouge.

Le quatrième, en tunique verte, le visage tourné de trois quarts vers la gauche, lève les yeux au ciel.

Les têtes auréolées se détachent sur un fond bleu.

Un ange jouant de la viole, tourné de profil vers la gauche, en robe verte à manches rouges.

Un ange jouant du tambourin, vêtu d'une robe violette à manches vertes, le corps de face, tourne la tête vers la gauche.

Un ange jouant du tambour, le corps incliné vers la gauche, le visage de face et vêtu d'une robe grenat à manches vertes.

Un ange jouant du violon, vu de face, en robe jaune à manches rouges.

Un ange jouant de la mandoline, le corps tourné vers la droite, la tête de face, est vêtu d'une robe grise à manches bleues ; à droite, une draperie rouge.

Un ange jouant du violon, de trois quarts tourné vers la droite, en robe vert foncé à manches grenat.

Deux groupes d'angelots, au milieu de nuages, deux à deux.

Ces fragments proviennent de l'église des Saints-Apôtres et faisaient partie de la célèbre *Ascension* dont parle Vasari (III, 52). — « A l'époque où Benozzo Gozzoli habitait Rome, il s'y rencontra avec un certain Melozzo, originaire de Forli, que beaucoup de personnes, trompées par la conformité du temps et des noms, ont confondu à tort avec lui. Il s'occupa surtout, avec beaucoup de soin et de diligence, à l'étude des raccourcis comme on peut le voir à Sant' Apostoli, à Rome, dans la tribune du maître autel, où il représenta, dans une frise, en perspective, plusieurs personnages occupés à cueillir des

ÉGLISE SAN PIETRO IN VATICANO

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

MELOZZO DA FORLI.

Ange musicien.

raisins, et un tonneau. Mais ces qualités apparaissent encore mieux dans *l'Ascension de Jésus-Christ*, dans un chœur d'anges qui le mènent au ciel, où la figure du Christ est si bien en raccourci, qu'elle semble percer la voûte; il fit également des anges qui, avec des mouvements variés, volent dans l'espace. Pareillement, les apôtres qui sont sur terre ont diverses attitudes si bien rendues que cette œuvre fut alors et est actuellement louée par les artistes; ce fut un grand maître en l'art de la perspective. » — Melozzo, ainsi que nous l'apprend Taja, reçut la commande de ce travail du cardinal Riario, neveu du pape Sixte IV, en 1472, suivant Crowe et Cavalcaselle, en 1482, suivant M. Steinmann. — « Le style de ces fresques donne à penser qu'elles ont été exécutées, non pas au début, comme on le croit généralement, mais plutôt vers la fin du pontificat de Sixte IV; sinon, on ne s'expliquerait pas que le peintre favori du pape, celui qui l'aida à créer l'Académie des peintres à Rome, n'eût pas été appelé à décorer la chapelle Sixtine » (Burck., 575). — Lors de l'agrandissement de l'église, en 1711, la tribune fut démolie et la fresque fut détachée du mur par un sciage. La figure du Christ qui s'enlève dans les airs fut transportée dans le grand escalier du Quirinal où elle est encore conservée, avec une inscription latine, composée par le pape Clément XI, et dont la traduction est la suivante : « Cet ouvrage de Melozzo da Forli, qui inventa ou perfectionna l'art de peindre les voûtes suivant les lois admirables de la perspective, a été transporté ici de l'ancienne église des Saints-Apôtres, en l'an du salut 1711. » Les autres fragments décrits, ci-dessus, avaient trouvé place dans la sacristie où ils sont encore conservés. — « Le Christ, il faut le reconnaître, manque d'élévation et de noblesse, il a les extrémités lourdes, et les draperies auraient pu être moins cassées, plus calmes et plus agréables à la vue. Elles peuvent être rapprochées de celles de l'école de Mantegna, et permettent d'accepter l'hypothèse formulée par Lanzi que Ansuino da Forli fut un des maîtres de Melozzo. Mais l'intérêt de cette série ne réside pas dans cette figure centrale, mais dans d'autres fragments qui sont si délicats et si caractéristiques qu'ils rappellent les œuvres de Raphaël et établissent un lien de style entre Melozzo et Giovanni Santi. L'un des apôtres, en robe bleue et manteau rouge, imite la manière de Santi; l'ange, vu de profil, le visage de face, a l'iris de l'œil entièrement apparent, et dans les traits et les contours une rigidité qu'on retrouve dans les dernières productions de Palmezzano. Les deux groupes d'angelots présentent des nudités et des rondeurs que Pérugin eût pu dessiner.... Un dessin ferme et net, un mouvement hardi et nullement apprêté, une exécution particulière à l'école ombrienne et plus tard perfectionnée par le Pérugin, sont les qualités qu'on admire dans cette série. Comme tonalité, cette fresque est peinte en clair, avec une couleur jaunâtre sur laquelle les ombres sont étendues avec une grande liberté » Cr. et Cav., *It.*, II, 561). — « Si l'influence de Piero della Francesca se révèle dans la tête d'apôtre aux traits juvéniles, et si la figure du Christ se distingue par la gravité plutôt que par la beauté, en revanche, dans les anges musiciens, quel incomparable mélange de mouvement et de rythme, d'élan et de suavité, de poésie et de style. Ces figures radieuses sont uniques dans la peinture italienne : elles offrent une originalité, une liberté et une beauté telles que même Raphaël n'eût pas été au delà » (E. Müntz, *L'Italie*, II, 696). Voir Steinmann, *Rom in der Renaissance*, p. 49 et sq.

SAN ONOFRIO

(Saint-Onuphre.)

Sur le versant du mont Janicule. Église construite en 1439 et dédiée à saint Onuphre, ermite égyptien.

Devant l'église, s'élève un portique soutenu par huit colonnes, orné à la partie supérieure, dans trois lunettes, de fresques.

Domenichino (Domenico **Zampieri** dit **Il**). — Le Dominiquin.

Épisodes de la vie de saint Jérôme.

1° *Baptême du saint.*

A gauche, un évêque, accompagné de deux prêtres : l'un, assis à terre, tenant une aiguière, l'autre, debout, présentant un livre, baptise le saint, agenouillé au milieu, et que soutient un vieillard; à droite, deux fidèles, drapés, l'un dans un manteau bleu, l'autre dans un manteau vert. Au fond, une ville avec une colonne et un palais.

2° *Châtiment du saint.*

« Vers le milieu du carême, le saint, qui s'adonnait à la lecture de Cicéron et de Platon, fut saisi d'une fièvre ardente; tout son corps se refroidit et déjà l'on préparait ses funérailles, lorsqu'il fut soudainement mené au tribunal du souverain juge, et il lui fut demandé de quelle religion il était. Il répondit qu'il était chrétien; et le juge dit : Tu mens, tu es cicéronien, et non chrétien; car, là où est ton trésor, là est ton cœur. Et Jérôme se tut. Et alors le juge donna l'ordre qu'il fût rudement battu. Lorsqu'il se réveilla, il se trouva tout arrosé de larmes, et il aperçut, sur son corps, les traces des coups qu'il avait reçus » (*Légende dorée*). A droite, le saint, agenouillé, est frappé à coups de lanières par deux anges; devant lui, sur le sol, un volume de Cicéron; à gauche, le Christ, le torse nu, est assis sur des nuages, entre deux anges.

« Le Dominiquin affecte ici un ton uniformement pâle, et peint toute sa fresque d'une seule couleur jaunâtre qui tient le milieu entre la nuance paille et le blanc, nuance de chair; cette couleur se prête merveilleusement à exprimer des scènes d'une nature purement morale, telles que *les Épisodes de la vie de saint Jérôme*. Le coloris le plus éclatant serait impuissant à rendre avec autant de vérité l'esprit de ces épisodes dont le drame fut tout psychologique. Il semble que l'on voit ces figures par les yeux et l'esprit, tant elles font l'effet d'ombres, estompées, enveloppées comme elles le sont, d'un nuage, par le ton blafard de la peinture » (Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 1870, t. IV, p. 481).

3° *Ravissement du saint.*

Le saint est assis à gauche, au pied d'un tertre verdoyant. Il est vu de face, le visage tourné vers la gauche, les yeux levés vers le ciel. Près de lui, un homme étendu sur le sol. Au second plan, à droite, dans une clairière, lui apparaissent trois femmes qui dansent.

« Au début de ses austérités, le bouillant docteur voit, dans la chaleur de ses rêves, les voluptés de Rome qui l'appellent, sous la forme d'un groupe de jeunes filles qui jouent et dansent à l'ombre d'un arbre, dans un élégant paysage digne du Décaméron » (Montégut, *id.*).

H., 2,40; L., 1,80. — Fig. trois quarts nat. — « Ces trois lunettes du Dominiquin restent l'œuvre la plus parfaite en ce genre » (Burck., 782).

Deuxième chapelle, à droite, sur l'autel :

Carracci (Annibale).

La Vierge et l'Enfant Jésus.

Sur la maison de la Vierge que transportent à Lorette trois anges, est assise la Vierge, vue de face, tenant, sur ses genoux, l'Enfant Jésus qui prend de l'eau dans une urne. Deux anges couronnent le groupe divin; en bas, sur la terre, groupe de damnés, au milieu des flammes.

H., 1,50; L., 2,50. T. — Fig. gr. nat.

Près de la porte de la sacristie, au-dessus du tombeau de l'archevêque Giovanni Sacchi :

Pinturicchio (Bernardino **di Betto** dit **Il**).

Sainte Anne apprenant à lire à la Vierge.

Dans un paysage, au milieu, sainte Anne, drapée dans un manteau bleu, ouvre un livre dans lequel lit la Vierge, debout, à gauche.

Cintré par le haut. — Fig. jusqu'aux genoux, gr. nat. — « Cette composition rappelle, avec quelques variantes nécessitées par l'endroit où elle est placée, le superbe tableau conservé à Valence. Il faut voir, ici, une œuvre d'élève dont le maître ombrien aurait exécuté l'esquisse » (Steinmann, *Pinturicchio*, 89).

Chœur.

La coupole du chœur est décorée de fresques disposées sur trois rangées, œuvres de

Peruzzi (Baldassare).

Au milieu, au-dessus de l'autel :

La Vierge, l'Enfant Jésus et quatre saints.

A gauche :

L'Adoration des Mages.

Devant l'étable, à gauche, saint Joseph et deux bergers adorant l'Enfant Jésus que la Vierge présente au roi nègre agenouillé; à droite, les deux autres rois debout. Au fond, sur les bords d'un fleuve, l'escorte; une ville, à l'horizon.

A droite :

La Fuite en Égypte.

Entre les nervures de la coupole, sur deux rangées superposées.

A la partie inférieure :

Le Couronnement de la Vierge. — Les Apôtres et les Sibylles.

A la partie supérieure :

Des Anges musiciens.

Sur l'arc de la voûte :

Six Épisodes de la vie de saint Jérôme.

« Toutes les peintures que Peruzzi exécuta à San Onofrio furent menées à bonne fin et avec beaucoup de grâce » (Vas., iv, 591). Consulter Hermanin (*Arch. Stor.*, 1896, p. 321 et sq.)

Cloître.

Au premier étage du cloître attenant à l'église, au fond d'un corridor, dans une lunette, avec un cadre en porcelaine, est conservée, sous verre, une fresque remarquable.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

PERUZZI (BALDASSARE).

La Fuite en Égypte.

Cliché Anderson. Typogravure Jean Malvaux.

BOLTRAFFIO OU BELTRAFFIO (GIOVANNI-ANTONIO).

Vierge et donateur.

Boltraffio ou **Beltraffio** (Giovanni-Antonio). — Lombard. 1467; † 1516.

Vierge et donateur.

La Vierge, assise, vue de face, en manteau bleu à doublure verte, la tête auréolée, un voile sur sa chevelure, tenant, de la main gauche, une fleur, incline son visage vers le petit Jésus qu'elle porte sur ses genoux. Celui-ci, tout nu, tourné vers la droite, bénit le supérieur des Hiéronymites, agenouillé, de profil tourné à gauche, en vêtement gris à manches marron; de ses deux mains jointes, il tient son bonnet. Fond doré imitant la mosaïque.

H., 0,80; L., 1,30. — Fresque cintrée par le haut. — Fig. à mi-corps, pet. nat. — Gravée dans l'*Ape italiana* et par d'Agincourt. — Assez endommagée, restaurée par Palmaroli. — Autrefois considérée comme une œuvre de jeunesse de Léonard de Vinci, avant que MM. Frizzoni et Morelli prononçassent le nom de Boltraffio dont on retrouve, en effet, la facture dans l'ovale élargi du visage de la Vierge, ce qui est un signe caractéristique du maître. — Voir également *Archivio Storico*, 1895, p. 260 et Burck., 720. — Montégut, dès 1870, avait élevé des doutes sur l'attribution de cette fresque à Léonard. « Elle est plutôt curieuse que belle; son grand intérêt est de nous montrer un Léonard *accidentel* que l'on ne rencontre dans aucune autre œuvre. On sait le soin minutieux que le maître apporta toujours dans l'exécution de ses peintures; il n'y eut jamais observateur plus scrupuleux de la forme. Eh bien! certaines parties de cette fresque sont à peine achevées et les mains de l'enfant sont mal dessinées et d'un volume presque monstrueux.... Elle rappelle, par le caractère pittoresque et beaucoup plus encore par le génie moral, l'école d'Ombrie et l'ancienne école bolonaise, Pérugin et Francia. L'idée exprimée par ces deux artistes de l'autorité magistrale innée dans Jésus est rendue, ici, aussi entière, plus entière qu'elle le fut jamais par eux-mêmes. L'aspect d'autorité de l'enfant fait une impression d'autant plus grande que celui qui prend ses ordres et écoute sa parole est plus vénérable » (*Revue des Deux Mondes*, 1870, t. II, p. 995). — Certains critiques avaient attribué cette fresque à Lorenzo di Credi. (Milanesi, *Vas.*, IV, 57.)

SANTA MARIA IN TRASTEVERE

(Sainte-Marie du Transtevère.)

Sur la place du même nom; cette basilique fut élevée, en 499, par saint Calixte, à l'endroit où, d'après la légende, une source aurait jailli de terre le jour de la naissance du Christ. Elle fut reconstruite en 1140 par Innocent II. Le portique par Maderna date de 1702. La dernière restauration a été achevée en 1874.

Façade :

Mosaïques du XIIe siècle.

La Vierge, allaitant l'Enfant Jésus, entre les cinq Vierges sages et les cinq Vierges folles.

Exécutée au temps d'Eugène III (1145-1153), cette mosaïque, malgré d'innombrables restaurations successives, conserve encore, cependant, un caractère original. — « Cinq femmes debout, à droite, la couronne sur la tête, portant des lampes allumées; à gauche, un même nombre de femmes sont dans une situation semblable; deux seulement sont sans couronne et ont des lampes éteintes. C'est évidemment par erreur que les lampes de gauche ne sont pas toutes sans flammes, car, dans la parabole des Vierges sages et des Vierges folles qui est le sujet de la composition, il est dit que les cinq qui étaient folles, ayant pris leurs lampes, n'avaient pas pris d'huile avec elles » (Gerspach, 108).

Sous le portique :

Cavallini (Pietro).

Fragments de deux peintures à fresques.

Intérieur (à 3 nefs).

Nef centrale, au milieu du plafond :

Domenichino (Domenico **Zampieri** dit **Il**). — Le Dominiquin.

L'Assomption.

Cliché Anderson. Typogravure Vignerot-Demoulin.

MOSAÏQUES DES XIIe ET XIIIe SIÈCLES.

Décoration de l'Abside.

Les peintures des parois, entre les fenêtres, refaites lors de la dernière restauration (1866-1874) sous la direction de l'architecte Vespignani, et représentant des *Saints* et des *Saintes*, ont été exécutées : à droite, par **C. Fracassini, P. Minoccoli, Fr. Grandi, R. Bompiani, V. Morani, A. Marini, S. Capparoni, L. Chiari**; à gauche, par **Cortis, M. Widmer, Sereni, Bartolommei, A. Scaccioni, M. Sozzi, L. Fontatana, C. Mariani.**

Abside.

Mosaïques du XIIe siècle.

Le Christ, est assis, à côté de sa mère, sur le même trône, et lui tient le bras droit passé autour des épaules. Il porte un livre dans la main gauche. La Vierge tient un parchemin avec les deux derniers doigts de sa main gauche, et lève les trois autres pour bénir. Elle porte des vêtements somptueux, brodés d'or, semés de pierres précieuses et une couronne d'orfèvrerie. A droite, saint Calixte, saint Laurent, le pape Innocent II; à gauche, saint Pierre, les saints pontifes Cornelius, Jules, et le prêtre Callipadius. Au-dessus, la croix et la main de l'Éternel; au-dessous, l'agneau, au milieu des douze brebis; aux deux bouts, Jérusalem et Bethléem.

Mosaïques par les **Cosmati.** XIIIe siècle.

Sur les parois verticales :

A droite :

La naissance de la Vierge.

A gauche :

La mort de la Vierge.

Dans la voûte :

L'Annonciation. — L'Annonce aux bergers. — L'Adoration des Mages. — La Présentation au Temple.

Au-dessous, dans un grand médaillon :

La Vierge.

En buste, bénissant Bartolo Stefaneschi, agenouillé devant elle, et présenté par saint Pierre. De l'autre côté, saint Paul.

« C'est l'œuvre la plus intéressante des Cosmati... Ces mosaïques ont pour leur école la même importance que pour l'école florentine les fresques de l'église Supérieure à Assise » (Cav. et Cr., I, 164). — Exécutées vers 1290 et attribuées par Vasari à Pietro Cavallini.

Sacristie.

Pietro Perugino (?).

La Vierge.

Mosaïques antiques :

I. *Oiseaux aquatiques.* — II. *Scènes de pêche.*

SAN COSIMATO

Au sud-est de Santa Maria in Trastevere. Via San Cosimato. Construite au xe siècle. Restaurée au xve siècle.

Sur le maître autel :

Pinturicchio (Bernardino **di Betto** dit **Il**).

Vierge et Saints.

Assise sur un nuage, la Vierge tient, sur ses genoux, l'Enfant Jésus. A ses pieds, des têtes de chérubins; derrière elle, est tendue une draperie. A gauche, saint François d'Assise, tenant, de ses mains stigmatisées, une croix et un livre; à droite, sainte Claire qui présente la sainte eucharistie. Fond de paysage montagneux.

« Tout est frais, jeune et reposé dans cette peinture. La fresque est claire et limpide dans toutes ses parties. La Mère du Verbe garde un vif accent personnel; c'est peut-être un portrait, mais dans lequel le mysticisme a transfiguré la réalité. Tableau dont l'idée religieuse est très émouvante, et qui tire son charme de sa simplicité même » (Gruyer, *Vierges de Raphaël*, i, 498).

SANTA CECILIA IN TRASTEVERE

(Sainte-Cécile au Transtevère.)

Dans la rue du même nom, en face la manufacture des tabacs, construite sur l'emplacement de la maison de la sainte, sous le pape Urbain, restaurée au IXe siècle et reconstruite en 1725; elle est précédée d'une cour et d'un portique soutenu par quatre colonnes en granit rouge. L'intérieur est à trois nefs.

SACRISTIE.

A la voûte :

Pinturicchio (Bernardino **di Betto** dit **Il**).

Les Quatre Évangélistes.

ABSIDE.

Mosaïques du IXe siècle.

« Cette mosaïque n'est qu'une répétition de celle de Santa Prassede (V. p. 231). Les figures sont de formes desséchées et vives, avec des contours noirs, incorrects, durs, sans relief. La couleur est triste, les chairs sont d'un jaunâtre sale avec des taches d'un rouge brûlé sur les joues, et les lèvres sont demi-teintes; les contours marqués d'un rouge foncé dans les lumières et de noir dans les ombres. L'ornement qui enserre, comme un cadre, la composition, porte au milieu le monogramme du pape, et c'est encore, bien qu'accessoire, la meilleure chose. Le fond de cette mosaïque est tristement obscur et semé de nuées roses, sur lesquelles se tient droit, au milieu, le Rédempteur, la main droite levée et bénissant, un rouleau dans l'autre main. On voit, au-dessus de lui, comme d'habitude, la main de l'Éternel, les deux apôtres, les saints, le pape, les palmiers, tout ce que nous avons vu dans la mosaïque de Sainte-Prassede, dont c'est une répétition, si ce n'est le changement de la sainte Prassede en sainte Cécile, et quelques autres différences insignifiantes » (CR. et CAV., *It.*, 77-78).

CHŒUR.

Les fresques de cette église, nouvellement découvertes dans le chœur, étaient cachées par une construction du XVIe siècle qui fermait le chœur et cachait à la fois la façade et les murs latéraux. Elles représentaient vraisemblablement le Jugement dernier :

Cavallini (Pietro).

Le Jugement dernier.

Dans une mandorla, Jésus est entouré d'anges et de chérubins ; à ses côtés, en prière, la Vierge et saint Jean-Baptiste qu'entourent les apôtres. Un arc-en-ciel qui apparaît renversé, contre la mandorla, permet de supposer, qu'à la partie supérieure, devait se trouver le Père Éternel couronnant le Sauveur.

« Ces fresques qui, par leur beauté, non seulement soutiennent la comparaison avec les plus parfaites peintures du moyen âge, conservées en Italie, mais qui, par la grandeur du dessin et par la maîtrise classique de la conception et des expressions, se rangent parmi les plus belles qui existent, présentent, dans le style et les figures, un caractère qui les fait reconnaître comme étant l'œuvre d'un grand artiste du XIIe siècle, né et grandi à Rome, au centre antique de la culture artistique. Les anges et les apôtres dérivent de modèles de statues portant la tunique et la toge. En comparant ces peintures avec les mosaïques dont Pietro Cavallini a décoré l'abside de Santa Maria in Trastevere, on peut absolument affirmer que c'est à cet artiste et non à un autre qu'il faut attribuer les fresques du chœur de Santa Cecilia. La comparaison du style en général, l'identification absolue des types divers, la correspondance des couleurs, le dessin de la composition, tout, en un mot, doit être attribué à ce maître sur lequel, dans son *Commentaire*, Lorenzo Ghiberti écrivit : « Pietro Cavallini, peintre très illustre, « peignit, entièrement de sa main, Santa Cecilia in Trastevere » (FEDERICO HERMANIN, *Arte*, 1901, p. 239 et sq.).

Sous l'auréole qui entoure le Christ, se dresse un autel surmonté d'une croix et orné des instruments de la Passion; sur les côtés, quatre anges, en tunique bleue et manteau blanc, qui sonnent de la trompette; à droite, en prière, les saints Étienne et Laurent précèdent les bienheureux qui montent au ciel, partagés en trois groupes, que guident trois chérubins. Dans la première section, sont des mortels de conditions diverses, jeunes et vieux; dans la seconde, des religieux parmi lesquels un pape et un évêque; la troisième renferme des femmes, portant, sur leur front, des couronnes en perles précieuses ou vêtues de la robe de leur ordre monastique. A gauche, trois anges, aux ailes vertes et roses, précipitent les damnés dans l'enfer dont les flammes qui sortent des rochers décorent l'espace près de la fenêtre.

Cette peinture fut recouverte par les stalles du chœur, lorsque Clément VII, en 1530, donna l'église aux sœurs bénédictines de Campo-Marzio; c'est pour cette raison que ni Panciroli, ni Ficoroni, ni Titi, ni aucun des écrivains qui parlèrent de cette église, n'en font mention.

Sur la paroi de droite :

Le Songe de Jacob.

où se reconnaît la tête du patriarche endormi au pied de l'échelle que gravit un ange, et

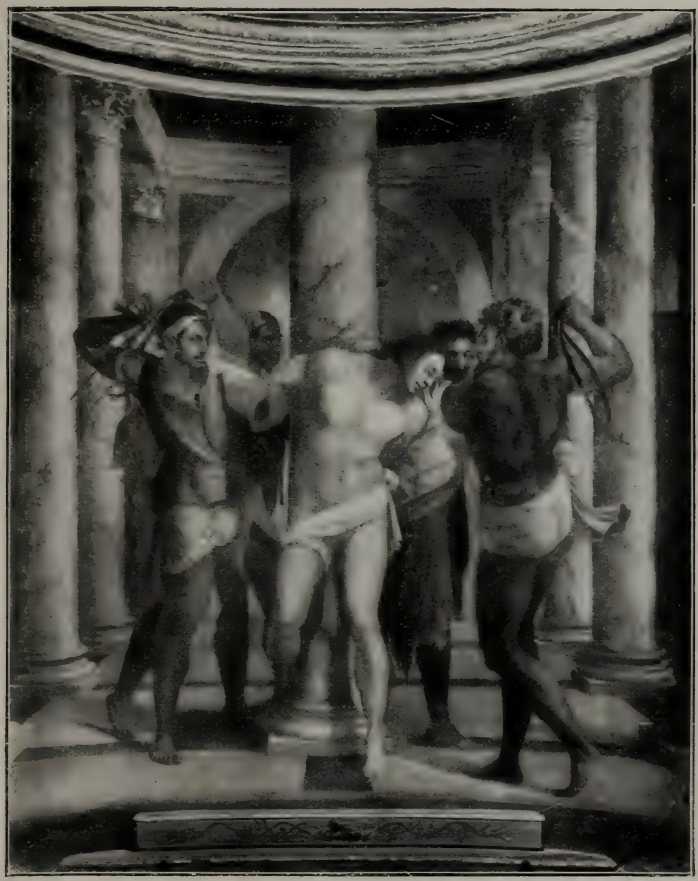
Esaü près du lit d'Isaac.

Les personnages ne sont vus qu'à mi-corps; mais on aperçoit très bien le vieillard couché sur son lit auprès duquel se tient Esaü portant un arc et un lièvre dans ses mains. Le Jacob a disparu.

Sur la paroi gauche, un torse gigantesque de guerrier, qui devait représenter probablement :

Saint Christophe et *l'Annonciation de la Vierge.*

« Bien que, dans ces peintures, on reconnaisse le même art que dans *le Jugement dernier*, cependant, quelque faiblesse çà et là laisse supposer qu'il a dû se faire aider par un élève. » — Toute la décoration de cette église a dû être exécutée entre 1291 1294. Consulter l'intéressant article cité ci-dessus, de M. F. Hermanin, sur ces fresques récemment découvertes.



Cliché Anderson

Typogravure Jean Malvaux.

SEBASTIANO DEL PIOMBO (SEBASTIANO LUCIANI dit).

La Flagellation.

SAN PIETRO IN MONTORIO

(Saint-Pierre sur le Montorio, autrefois mont Janicule.)

Cette église, d'origine très ancienne, avait été élevée sur l'endroit présumé où saint Pierre souffrit le martyre. Elle fut réédifiée au commencement du XVIe siècle, aux frais de Ferdinand, roi d'Espagne, par Baccio Pintelli. Restaurée au XIXe siècle. Une seule nef, avec chapelles latérales.

Côté droit.

Première chapelle :

Sebastiano del Piombo (Sebastiano **Luciani** dit).

Peintures murales.

La surface que l'artiste avait, ici, à couvrir, est une niche creusée dans la courbe d'une chambre circulaire et l'espace immédiatement au-dessus. La partie supérieure est peinte à fresque, l'autre partie à l'huile. — « Pier Francesco Borgherini, marchand florentin, ayant pris une chapelle à San Pietro in Montorio, en entrant dans l'église à main levée, elle fut, par faveur de Michel-Ange, allouée à Sebastiano, car Borgherini pensa, ce qui fut vrai, que Michel-Ange devait faire le dessin de toute l'œuvre. Sebastiano s'y mit avec tant d'ardeur et de savoir qu'elle est estimée comme une très belle peinture; car du petit dessin de Michel-Ange il en fit d'autres plus importants, entre autres un, de sa main, qui est dans notre Livre. Sebastiano croyait avoir trouvé le moyen de peindre à l'huile sur la muraille. Il couvrit le crépi de cette chapelle avec un enduit qui lui sembla à propos, et cette partie où le Christ est battu à la colonne, il l'exécuta toute à l'huile sur le mur » (VAS., V, 565).

Dans la niche :

La Flagellation.

Dans une salle, au milieu, le Christ est lié à une colonne, le corps vu de face, la tête inclinée vers la droite; quatre bourreaux l'entourent, dont deux, au premier plan, le frappent avec des lanières; un troisième, à gauche, tient, à la main, un paquet de verges; le quatrième regarde le supplice.

« Je ne dois pas taire que beaucoup de gens croient que Michel-Ange ne se contenta pas de faire le petit dessin de cette œuvre, mais qu'encore les contours du Christ qui est battu à la colonne sont de lui; il y a, en effet, une grande différence entre la qualité de cette figure et des autres. Mais quand bien même Sebastiano n'aurait pas exécuté d'autres œuvres que celle-là, il mériterait d'être loué éternellement, car, outre les têtes qui sont très bien faites, il y a, dans cet ouvrage, des mains et des pieds admirables; et bien que sa manière fût un peu dure, il peut être compté parmi les meilleurs artistes et les plus dignes de louanges » (Vas., v, 569). — « Le Christ qui se tord sous les coups nous fait tressaillir par l'expression de l'agonie concentrée dans chaque fibre de son corps. Une action si naturelle, ét cependant si puissante, une tension des muscles si énergique, et cependant si exacte, ne peuvent avoir été conçues que par Michel-Ange, et la supériorité si marquée de cette figure sur les autres, également puissantes certainement mais un peu conventionnelles, prouvent que Sebastiano reçut une assistance effective de Buonarroti » (Cr. et Cav., *N. It.*, II, 505). — « A part l'inévitable désaccord que doivent produire, dans leur collaboration, deux génies d'une trempe aussi différente, cette peinture manque d'élévation dans le choix des formes. Les quatre exécuteurs — un des quatre paraît être le portrait de Michel-Ange — sont des figures d'une vulgarité athlétique, au lieu d'être les images d'une vigueur idéale; le Christ lui-même est dépourvu de noblesse. Il subit son supplice comme un Hercule vaincu, au lieu d'offrir, au milieu de ses bourreaux, le contraste si naturel d'une âme douce et résignée » (Ch. Blanc, *Histoire des Peintres*, p. 4). — « Ce n'est pas par la profondeur du sentiment ni par le pathétique de la composition que brille cette œuvre. Cette fresque a été tout simplement un prétexte à montrer trois beaux corps; cependant, en dépit de son insignifiance morale, on reste longtemps cloué devant ces trois beaux corps robustes, élancés, souples, sveltes, à la manière de ceux des jeunes gens de Michel-Ange qui présentent le plus parfait modèle de dessin qu'il nous ait été donné de voir jusqu'à ce jour, si parfait, que l'âme satisfaite de la volupté que lui donne cette profonde science du métier, ne demande rien au delà » (Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 1870, t. II, p. 985). — Cette *Flagellation* a malheureusement noirci, par l'emploi nouveau que fit Sebastiano de l'huile pour les peintures murales. Vasari croit qu'il fut l'inventeur d'un nouveau procédé consistant à enduire le crépi des murs d'un enduit de sa façon sur lequel il appliqua les couleurs à l'huile. « C'était substituer à la peinture à fresque, si convenable pour les décorations murales, un genre de peinture qui, comportant des qualités plus développées de vigueur et de clair-obscur, risque par cela même de nuire à l'architecture, en rompant la grandeur de ses lignes et en troublant la tranquillité de ses surfaces. En outre, à l'inverse de la fresque dont l'aspect conserve toujours de la transparence et du blond, la peinture à l'huile noircit aussi bien sur la muraille et sur la toile. Sebastiano n'a pas échappé aux inconvénients de son procédé. *La Flagellation* s'est assombrie, alors que les autres peintures pratiquées à fresque dans la même chapelle, n'ont rien perdu de leurs qualités primitives » (Ch. Blanc, *id*). — Il existe de nombreuses répétitions et copies de cette peinture. L'une, la plus célèbre, dans l'église dell' Osservanza del Paradiso, à Viterbe; une autre, dans la coll. Borghèse; deux autres en Angleterre indiquées par Crowe et Cavalcaselle dans les coll. Sandford et de Blaise Castle. Cette dernière est signée et datée : MARCELLI VENUSTI, 1552.

A gauche :

Saint Pierre.

En robe bleuâtre et manteau jaune; il est accoudé et lit.

A droite :

Saint François.

En moine, lisant.

A la partie supérieure, dans la demi-coupole :

La Transfiguration.

Le Christ, en robe rose, drapé dans un manteau bleu, ses bras étendus, s'élève au-dessus d'un monticule entre deux prophètes, Moïse à gauche, Élie, à droite; sur le sol, sont assis trois apôtres.

« La comparaison de cette composition à demi florentine avec les lunettes de la Farnésine est instructive. Maintenant Sebastiano songe davantage à l'action hardie, au dessin, au modelé, à la lumière et aux ombres qu'au coloris » (Cr. et Cav., *N. It.*, II, 335).

A la naissance de la voûte, au-dessus de la niche, deux grandes figures couchées : à gauche, un prophète, la main posé sur un livre, tourné vers un ange qui s'envole, en lui touchant l'épaule; à droite, une sibylle, portant un rouleau de papyrus, accompagnée d'un ange.

« Tous deux pleins de vie; la sibylle, d'un maintien digne et saisissant. Il est clair que l'idée de ces puissantes personnifications provient du plafond de la Sixtine » (Cr. et Cav., *id.*). — « Il n'est pas possible de déterminer le temps qui sépare l'exécution de *la Transfiguration* de celle de *la Flagellation*; mais on peut présumer que la dernière composition étant une nouveauté, attira considérablement l'attention et ne contribua pas un peu à élever le maître dans l'opinion du public » (Cr. et Cav., *id.*, 336). — « Bien que le peintre mit six années à faire cette petite chose, quand une œuvre est achevée avec perfection, on n'a pas à s'occuper de savoir si elle a été exécutée vite ou lentement. Aussi, quand ce travail de Sebastiano fut découvert, bien qu'il l'ait peint avec peine, comme l'exécution en était bonne, les mauvaises langues se turent. »—Sebastiano, auquel notre siècle a voué la même admiration que ses contemporains, ne fut pas à l'abri des railleries du XVIIIe siècle, il n'est pas inutile de rappeler l'opinion du président de Brosses, plus lettré qu'artiste, sur ces peintures de San Pietro in Montorio. « Il y a dans cette église, écrivait-il à son ami M. de Quintin, divers sujets de la vie de Jésus-Christ, à fresque, sur la face d'une chapelle, à droite par Fra Sebastiano del Piombo, le rival de Raphaël. Il fallait que ce *drôle-là* (!!) fût un maître impudent pour aller mettre son ouvrage à côté de l'autre, malgré l'aide que lui donnait Michel-Ange pour le dessin; car Fra Sebastiano n'a guère d'autre qualité qu'un coloris le plus moelleux qu'il soit possible » (De Brosses, Lettre XLIII, t. II, p. 176).

Deuxième chapelle dite della Madonna della Lettera.

Peruzzi (Baldassare) (?).

Peintures murales.

Couronnement de la Vierge.

Le Père Éternel, le visage exprimant la douleur, tient, de ses deux bras étendus, le Christ qui couronne la Vierge; au-dessus du groupe divin, vole le Saint-Esprit. Sur les côtés, des anges musiciens, les uns agenouillés, les autres debout.

Sur l'arc de la voûte :

Les Quatre vertus théologales : la Justice, le Courage, la Tempérance et la Prudence.

Au milieu :

Deux anges soutenant un écusson aux armes d'Espagne.

Ces peintures avaient été signalées par Crowe et Cavalcaselle (*It.*, III, 386, n.) comme étant d'un artiste de l'atelier de Pinturicchio ou de Peruzzi. Elles sont d'ailleurs inégales, très endommagées et montrent une influence à la fois ombrienne et lombarde. — Dans son intéressant article sur les œuvres de jeunesse de Baldassare Peruzzi, à Rome, M. Hermanin (*Arch. Stor.*, 1896, p. 337) les attribuant à ce peintre, ne considère pas ces fresques comme aussi dénuées d'intérêt; il les trouve, au contraire, supérieures à celles de l'église San Onofrio (V. p. 326). « Le voisinage de cette église, le splendide effet produit par les peintures exécutées pour les moines dans leur chapelle, ont sans doute invité les Franciscains de San Pietro à faire venir le jeune peintre et à lui commander la décoration des deux chapelles. Les rapports étroits existant entre les peintures de ces églises raffermissent cette supposition. Il est certain que la comparaison entre ces deux décorations démontre que celles de San Pietro sont d'une exécution plus finie, que les personnages sont mieux campés et les draperies plus ornées. » — Les quatre figures de femmes, plus soignées, sont entièrement de la main de Peruzzi, tandis que vraisemblablement un élève a travaillé au couronnement de la Vierge.

Troisième chapelle.

Peruzzi (Baldassare).

Quatre figures allégoriques.

Transept de droite :

Vasari (Giorgio).

Conversion de saint Paul.

Dans un édifice, saint Paul, au premier plan, vêtu en guerrier romain, soutenu par deux soldats, s'incline devant Ananie qui vient de le guérir de sa cécité et le baptise. Au fond, nombreuse assistance. Au ciel, volent les anges.

« Cet ouvrage que je traitai autrement que le Buonarroti ne l'avait fait dans la chapelle Pauline (Voir p. 141) ne me contenta pas entièrement, bien qu'il ne déplût point à maintes personnes et à Michel-Ange en particulier » (Vas., VII, 695).

Au maître autel, était autrefois *la Transfiguration* par **Raphaël**, maintenant à la Pinacothèque du Vatican. Voir p. 22.

Côté gauche.

Troisième chapelle, sur l'autel :

Antoniasso Romano (Antonio **Aquili** dit).

Sainte Famille.

Dans une niche, sur un trône en marbre, est assise sainte Anne, drapée dans un manteau rose, la main droite sur l'épaule de la Vierge assise, au-dessous d'elle, sur un gradin, portant dans ses bras l'Enfant Jésus, vêtu d'une chemisette jaune et bénissant. A gauche, derrière la balustrade, le donateur, dont on ne voit que la tête, de profil tournée à droite.

Dans la demi-coupole :

Le Père Éternel.

Il est assis au milieu d'une mandorla, bénissant de la main droite, appuyant de la main gauche, un livre ouvert sur son genou; autour de lui, des chérubins.

Au-dessus de l'arcade, à droite :

Le roi David.

A gauche :

Le roi Salomon.

Au milieu ;

L'Écusson d'Espagne.

Ces fresques, qui étaient attribuées autrefois à Pinturicchio, sont considérées aujourd'hui, par comparaison avec les tableaux connus de ce peintre, à Antoniasso Romano. — « Ici se retrouve, plus que dans ses autres productions, un mélange de Pérugin et de Lo Spagna, mitigé avec Pinturicchio » (Cr. et Cav., *It.*, III, 168).

Quatrième chapelle.

Babueren (Dirck **van**). — Hollandais. — XVIIe siècle.

La Mise au tombeau.

Deux disciples, au premier plan, portent le corps du Sauveur; au second plan, la Vierge, abîmée dans sa douleur; une sainte femme et saint Jean levant les bras au ciel.

« Dans ce tableau, de 1617, l'artiste montre, avec plus de noblesse, autant d'éclat et d'énergie que son maître Michel-Ange de Caravage » (Burck., 806).

3° ÉGLISES HORS LES MURS.

SANT' AGNESE FUORI LE MURA

(Sainte-Agnès-hors-les-Murs.)

A deux kilomètres de la Porta Pia, non loin de la villa Torlonia. Eglise construite sous Constantin sur l'emplacement du tombeau de sainte Agnès. Rebâtie sous le pape Honorius Ier et restaurée, une première fois par Innocent VIII en 1490, et récemment en 1856. A trois nefs séparées par 16 colonnes en marbre rouge et violet.

Mosaïques de l'abside. — VIIe siècle.

Sainte Agnès entre les papes Honorius Ier et Symmaque.

« Les figures sont sveltes et grandes ; mais les formes, aux contours trop marqués, sont un peu sèches et anguleuses avec des mouvements plutôt raides. Nous trouvons donc ici les caractères et les défauts déjà notés dans les mosaïques des derniers temps de Ravenne, et, en outre, une exécution plus grossière au moyen de petits cubes moins bien unis et plus volumineux, défaut qui dominait déjà à Rome. La coloration est sombre, quoique les vêtements et la décoration soient luxueux et riches, selon la mode byzantine plutôt que la mode romaine » (Cr. et Cav., *St. della Pitt. Ital.*, I. 67). — « Une inscription en lettres d'or, sur fond bleu lapis, nous donne exactement la date de cette peinture : *Præsul Honorius haec vota dicata dedit.* Cette mosaïque fut donc exécutée de 626 à 638 ; elle est, par conséquent, postérieure d'environ cent ans à celle des saints Cosme et Damien. Or, dans ce laps de temps, l'oubli des proportions les plus nécessaires du corps humain paraît s'être ajouté à la transformation des visages. La sainte et les deux pontifes sont, par rapport à la grosseur de leurs têtes, d'une longueur prodigieuse. Autant les figures du Ve siècle, à Sainte-Marie-Majeure, nous ont semblé épaisses courtes et trapues, autant ces trois personnages, dans l'abside de Sainte Agnès, sont démesurément allongés.... Cette donnée contre nature, une fois acceptée, elle n'est pas sans élégance et sans noblesse. L'impression qu'elle produit est incomparablement moins plate et moins prosaïque que celle qui résulte de l'excès opposé, du défaut de hauteur dans les corps. Aussi, tout en souriant à la vue de ces trois figures aux proportions inadmissibles, on se sent sous un certain charme. Cette austère sévérité, ce calme presque immobile, la gravité des attitudes, la sobriété des gestes, ces grands yeux attentifs, très ouverts et cependant très fendus, comme ceux des statues grecques des temps les plus archaïques, les habits sombres et la simplicité monacale des deux papes, la parure de la sainte, à la fois éclatante et sévère, son brillant diadème, sa robe tout unie de couleur foncée, mais couverte, par devant et sur la poitrine, d'or, de perles et de chatoyantes pierreries, tout, dans cette mosaïque, est d'un effet extraordinaire et saisissant. La barbarie, sans doute, avait fait de grands pas pendant ces cent années, du sixième au septième siècle ; l'extravagance des proportions ne permet pas d'en douter ; mais cette barbarie se produisant ici sous un aspect oriental a des séductions de couleur et des élégances de détail qui dissimulent et excusent les aberrations du dessin. » (Vitet, I, 246 et sq.).

SANTA COSTANZA

(Sainte-Constance.)

Proche de Santa Agnese, est l'ancien mausolée de la fille de Constantin le Grand. On sait, par un passage d'Athanase dans la *Vie de saint Sylvestre*, qu'à la prière de sa fille Constance, l'empereur fit construire une église au-dessus du cimetière souterrain où sainte Agnès avait été ensevelie ; puis, il ajoute qu'en même temps, et en dessous de l'église, il construisit un baptistère où le pape Sylvestre donna le baptême aux deux Constance, c'est-à-dire à la sœur et à la fille de Constantin. Église consacrée en 1256. La coupole est soutenue par vingt-quatre colonnes en granit.

Mosaïques du VIIe ou VIIIe siècle.

Dans deux petites absides, pratiquées dans la paroi extérieure de la rotonde : 1° Le Christ, assis sur le globe terrestre, vêtu d'une tunique et chaussé de sandales, tenant, de la main gauche, un livre qu'il appuie sur son genou, tend une clef à saint Pierre qui s'incline ; au second plan, deux palmiers. 2° Le Christ, en pied, présente à un vieillard qu'accompagne un fidèle, un cartel sur lequel sont écrits ces mots : Dominus pacem dat. Au premier plan, des brebis; sur les côtés, deux palmiers et les villes de Jérusalem et Bethléem.

« Les deux compositions sont encadrées dans des bordures de fruits et de feuillages artistiquement groupés, bien dessinés, bien colorés, mosaïques aussi fines pour le moins que celles des voûtes circulaires, tandis que rien n'est plus barbare que les deux compositions elles-mêmes. Le style et le travail en sont également grossiers : défaut de proportions, vulgarité des types, lourdeur des draperies, rien n'y manque. Evidemment, on ne peut imputer une telle œuvre qu'à un temps d'extrême décadence, et par exemple au VIIe ou VIIIe siècle » (Vitet, I, 206).

Voûte.

Mosaïques du IVe ou Ve siècle.

Douze travées, correspondant aux douzes colonnes qui portent la coupole, coupent la voûte circulaire à intervalles égaux. La décoration varie

dans chaque travée; çà et là des petits génies qui vendangent, d'autres qui conduisent un chariot, des petits amours musiciens, d'autres dansant, des vases de fleurs, des fruits et des ceps de vignes avec des pampres et des raisins qui forment des berceaux au milieu desquels volent des oiseaux.

Ces sujets se détachent sur fond blanc, à l'exception d'une seule travée revêtue d'ornements à fond d'or : dans cette travée, fut trouvé le tombeau de Constance, maintenant conservé au Vatican.

« Cette mosaïque a beaucoup souffert et a beaucoup perdu de son originalité, par suite de restaurations renouvelées à différentes époques; une partie en a été refaite au moyen de stucs peints.... On y sent pourtant un souvenir de l'antiquité, dans les types, les expressions, les formes, les mouvements, les vêtements, les ornements, aussi bien que la disposition et la distribution générale. Les figures, bien qu'elles conservent quelque chose de la pesanteur et de la gravité de l'art romain, sont pourtant exécutées dans un style large et franc, assez grandiose, celui qu'on retrouve plus ou moins dans les œuvres de ce siècle ; aussi, de même que dans les Catacombes, le sacré s'y mêle au profane, preuve qu'une même conception dirigeait les mosaïstes aussi bien que les peintres » (Cr. et Cav., *St. della Pitt. Ital.*, I, 15). — « La partie purement ornementale, les festons et les encadrements, la partie purement végétative et animale, les feuilles, les fruits, les animaux sont traitées l'une et l'autre avec art, non sans quelque raideur, sans quelque sécheresse, mais dans un sentiment et un esprit qui rappellent encore les meilleures traditions : la partie humaine, au contraire, est terne et vulgaire, les personnages manquent d'élégance; ils sont courts et trapus. L'échelle est d'ailleurs trop petite pour que les physionomies jouent un rôle important ; or, sans physionomie, point d'expression ; et, l'expression est, dans les Catacombes, la grande nouveauté, la ressource inattendue qui prépare les voies aux conquêtes de l'art moderne. » (Vitet I, 215 et 216.)

SAN LORENZO FUORI LE MURA

(Saint-Laurent-hors-les-murs.)

Sur la via Tiburtina, non loin de la porte S. Lorenzo.

Une des cinq basiliques patriarcales de Rome, construite, en 330, par Constantin sur l'emplacement d'un cimetière où avait été enterré saint Laurent. Restaurée en 435 par Sixte III, en 578 par Pélage II, agrandie par Honorius III, entre 1216 et 1221 (les trois nefs et le portique extérieur), décorée en 1657 par les chanoines de Latran. Les dernières restaurations, ayant pour but de rendre à la basilique son aspect primitif, sont dues au pape Pie IX, qui chargea de leur exécution l'architecte Virginio Vespignani, avec les conseils de l'illustre archéologue G.-B de Rossi.

Les peintures de la façade extérieure, sur fond d'or, imitant des mosaïques, et représentant, en pied, *Constantin* entouré des papes *Sixte III*, *Pélage II*, *Adrien Ier*, *Honorius III*, *Pie IX*, au-dessous de cinq figures à mi-corps, (*le Christ bénissant*, entre *les saints Laurent*, *Justin*, *Cyrille*, à gauche, et *les saints Étienne*, *Hippolyte*, *Cyriaque*, à droite), ont été exécutées (1864-1870) par **Silverio Capparoni.** La décoration est de **Mantovani.**

Portique construit sous Honorius III (1216-1227).

Mosaïque de la frise extérieure, XIIIe siècle.

Le Christ, avec saint Cyrille et sa mère, sainte Triphonie, saint Laurent, le pape Honorius; auprès du pape, un personnage agenouillé.

Peintures de la façade extérieure, XIIIe siècle.

Divers épisodes de la Vie des saints Laurent, Etienne, Pierre de Courtenay (couronné empereur d'Orient, en 1217, dans cette basilique) *et du comte Henri de Saxe.*

Ces fresques, très importantes pour l'histoire de l'art, ont malheureusement subi de si fortes retouches dans la restauration de 1864, qu'on doit seulement les examiner au point de vue de la composition. — La bibliothèque Barberini en conserve d'anciennes copies. — « Par ce qui reste de ces peintures, on peut juger que c'était la continuation d'un art romain indigène, dans lequel, au milieu de tous ses défauts et imperfections habituels, on ne trouve pas cette confusion et ce désordre dans la composition, cette violence et cette exagération dans le caractère et le mouvement des figures qui dénotent, non seulement la décadence de l'art, mais encore l'influence exercée par la manière byzantine » (Cr. et Cav., *St. della Pitt. It.*, t. I, 122).

SAN PAOLO FUORI LE MURA

(Saint-Paul-hors-les-Murs.)

A trois kilomètres environ de la ville, d'où l'on sort par la porte San Paolo, près de laquelle s'élève la pyramide de Sestius. Basilique élevée, en 388, par Valentinien III et Théodose. Détruite par un incendie en 1823 à l'exception du chœur qui fut préservé; reconstruite sous Léon XII, Grégoire XVI et Pie IX.

Façade :

Mosaïques.

Le Christ, entre saint Paul, saint Pierre et les Prophètes; au-dessous, la montagne sainte, portant l'agneau mystique, d'où descendent les quatres fleuves. En bas, à droite et à gauche, Jérusalem et Bethléem.

Ces mosaïques, sur fond d'or, exécutées dans l'atelier de mosaïques du Vatican, sur les cartons de F. Agricola et N. Consoni, ont été achevées en 1875.

Nef centrale :

Entre les fenêtres une série de fresques modernes représentant des *Épisodes de la vie de saint Paul*, par **Consoni**, **Podesti**, **Gagliardi**, **Balti**, etc.

Au-dessous : la suite chronologique des médaillons des Papes, en mosaïques modernes.

Arc triomphal. — Mosaïques du ve siècle :

Le Christ et les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse.

Exécutées par ordre de Galla Placidia, sœur d'Honorius et d'Arcadius. — « Caractéristiques pour le temps de saint Louis le Grand, qui fut pape de 440 à 461 » (Cr. et Cav. I, 28). — Ces mosaïques, fortement endommagées par l'incendie de 1823, ont certainement perdu, par les restaurations, en grande partie, leur caractère original. —

« La basilique ayant été détruite en 1823 par un incendie, Léon XII entreprit de la faire reconstruire, et l'atelier de mosaïque du Vatican fut naturellement chargé des travaux de sa spécialité; l'arc triomphal, dit de Galla Placidia, a été ainsi revêtu d'une mosaïque qui n'est que la reproduction de celle du ve siècle.... Cette mosaïque était déjà en mauvais état au XVIIe siècle; le travail est médiocre et ne permet pas de juger l'ancienne facture, mais nous avons eu la bonne fortune d'estamper, sur un fragment de la mosaïque, préservé de l'incendie, la tête de l'ange placé à la droite du Christ; l'examen de ce morceau nous autorise à penser que la mosaïque était d'une très bonne exécution technique et que les figures avaient de l'analogie avec les Orantes des Catacombes » (GERSPACH, 48).

Abside.

Mosaïques du XIIIe siècle.

Au milieu, le Christ, assis sur un trône, bénit le pape Honorius qui s'agenouille devant lui et lui baise le pied droit. D'un côté, saint Paul et saint Luc; de l'autre, saint Pierre et saint André. A chaque extrémité, un palmier. Au-dessous, un autel, portant la croix, dans le centre duquel un médaillon, avec le Christ bénissant. De chaque côté, des symboles de la Passion, un ange et six apôtres.

« De la figure du Christ, dans la partie supérieure, on ne peut rien dire, car elle est toute refaite, comme le sont aussi, en grande partie, les Apôtres, parmi lesquels, néanmoins, le saint Pierre, et dans la partie inférieure, les anges, et les apôtres saint Jacques et saint Jean, ont mieux gardé leur caractère original. Du reste, les formes sont en général plus ou moins déplaisantes et ne pourraient pas ne pas l'être, à cause de ces yeux ronds et fixes, de ces nez écrasés, de ces grosses têtes encore agrandies par la pesante masse de cheveux qu'elles portent.... Néanmoins, on reconnaît encore dans l'ensemble un style qui rappelle celui des mosaïques de Monreale, en Sicile » (CR. et CAV., *It.*, 151-152).

Transept :

Cavallini (Pietro) (?).

Mosaïques du XIVe siècle.

Paroi touchant l'abside :

La Vierge, sur un trône, tenant l'Enfant Jésus bénissant. Derrière elle, un ange. A ses pieds, le pape Jean XXII, à genoux, présenté par saint Jean-Baptiste. A l'entour, une bande ornée, dans laquelle alternent des têtes d'anges, la tiare et l'écusson du pape.

Paroi de face à l'abside, revers de l'arc triomphal :

Un trône vide, gardé par saint Paul et saint Pierre, debout. Au-des-

sus, deux symboles des Évangélistes avec un médaillon, soutenus par deux anges, montrant le Christ, en buste, portant l'Évangile de la main gauche, et bénissant de la droite.

Ces mosaïques furent probablement exécutées par Pietro Cavallini, sous le pontificat de Jean XXII, pape d'Avignon (1316-1334). Citées par Vasari.

Dépendances du transept :

Dans une petite salle, à droite du transept, on a réuni quelques fragments intéressants de *fresques* et de *mosaïques* provenant de l'ancienne basilique incendiée :

« Des procédés absolument byzantins, par lesquels sont exécutées les trois têtes d'apôtres sauvées de l'incendie de 1823, qu'on voit dans cette salle, on peut raisonnablement arguer que toute la basilique avait été décorée de la main de mosaïstes grecs ou d'imitateurs de leur école » (Cr. et Cav., *It.*, 132).

Sacristie :

Antoniasso Romano (Antonio **Aquili** dit).

Vierge et saints.

Sur un gradin, au milieu, est assise la Vierge, les mains jointes, adorant l'Enfant Jésus, couché sur ses genoux. A gauche, saint Paul, en robe verte et manteau rouge, tenant une épée et, devant lui, saint Benoit, en vêtements ecclésiastiques, portant une crosse et un livre ; à droite, saint Pierre en robe bleue et manteau rose, présentant un cœur percé d'une flèche.

Le ciel est refait et les têtes sont très endommagées. — A rapprocher du tableau, autrefois au Quirinal, maintenant dans les antichambres de Sa Sainteté (V. p. 126) et du tableau récemment acquis par le musée municipal.

GROTTA FERRATA

A quatre kilomètres de Frascati, au pied des monts Albains, est un ancien couvent grec de l'ordre de Saint-Basile fondé en 1002 par saint Nil. Il a été conservé au Saint-Siège après 1870. L'Église qui fut reconstruite en 1754, par le cardinal Guadagni, renferme, dans la chapelle de saint Nil, des fresques célèbres, exécutées par le Dominiquin, aux frais du cardinal Odoardo Farnèse.

Domenichino (Domenico **Zampieri** dit **Il**). — Le Dominiquin.

Épisodes de la vie de saint Nil et de saint Barthélemy, moines grecs.

A l'entrée, à droite :

Saint Nil, agenouillé devant un crucifix fiché dans un rocher.

Le Sauveur bénit le moine de sa main droite détachée de la croix.

A gauche :

Saint Nil et saint Barthélemy agenouillés.

Ils arrêtent par leurs prières un orage qui dévastait les récoltes. En avant, des gerbes de blé ; au fond, un paysan réfugié sous un arbre, et des conducteurs qui retiennent leurs attelages épouvantés.

Au-dessus de la porte d'entrée, dans deux médaillons, soutenus par deux anges :

Sainte Nathalie, tenant à la main la palme du martyre.

Saint Adrien, en guerrier romain.

Contre les quatre fenêtres, en face la porte d'entrée :

Les Quatre vertus cardinales, les Quatre vertus théologales et *la Renommée.*

Entre les fenêtres, les figures en pied, de trois docteurs de l'église grecque :

Saint Grégoire de Naziance, saint Athanase et *saint Jean Damascène.*

Sur la paroi, en face de celle qui porte les fenêtres, trois autres docteurs :

Saint Basile, saint Jean Chrysostome et *saint Cyrille.*

Sur l'arc qui s'élève au milieu de l'église :

L'Annonciation.

A la coupole :

Le Père Éternel entre deux Saints; — les Quatre Évangélistes; — Sainte Françoise Romaine; — Sainte Cécile; — Sainte Agnès; — Saint Eustache; — Saint Édouard.

Sur la muraille à gauche :

Rencontre de saint Nil et de l'empereur Othon.

A gauche, le saint, accompagné de trois moines, accueille l'empereur qui s'incline devant lui; un page tient le pan du manteau du souverain et un fou porte son épée et son bouclier; au milieu, l'escorte; à droite des cavaliers, et, au premier plan, un serviteur retient par la bride un cheval qui se cabre. Au fond, sur le mont Gorgano, un monastère.

A droite :

La Construction de l'église de Grotta Ferrata.

Au milieu :

L'Architecte présente à saint Nil le plan de l'édifice.

A gauche deux ouvriers, accompagnés de deux enfants, taillent des pierres; à droite, trois ouvriers font glisser sur des rouleaux un sarcophage antique; au fond, l'édifice en construction et saint Barthélemy, arrêtant, par ses prières, la chute d'une colonne.

Dans le chœur : à gauche :

Saint Nil guérissant un possédé.

Le saint, s'apprête à mettre de l'huile sainte dans la bouche d'un enfant possédé que tient son père; en avant, agenouillée, la mère, un nourrisson dans les bras; à droite, un homme et deux enfants assistent épouvantés à ce miracle; à gauche, saint Barthélemy, en prière.

Au-dessus, dans une lunette :

La Mort de saint Nil,

qu'encadrent des anges assis sur le piédestal des candélabres.

A droite :

La Vierge remettant une pomme d'or à saint Nil et à saint Barthélémy.

Au-dessus : quatre anges portant un encensoir, un vase contenant de l'eau bénite, une burette et un livre.

Ces fresques ont été gravées par Vincenzo Ferreri, Rome, 1845. — «En nous montrant dans *le Miracle de saint Nil*, la puissance et les effets mystérieux de la foi, le Dominiquin osé nous faire part de ses impressions, à propos des objets qu'il a entrepris de retracer. Il interprète, avec une originalité vraiment saisissante, la nature, qu'il n'étudie, ailleurs, qu'à travers les enseignements de l'école et de regrettables préoccupations. Libre malgré lui en quelque sorte, et forcé de vivre de sa propre vie, il renonce, en vertu des nécessités immédiates de la tâche, aux longues méditations, aux subtilités du raisonnement; il traduit, en hâte, sur cette chaux qui aura séché tout à l'heure, les affections actuelles de son âme, et cette précipitation tourne au profit de l'expression. C'est dans ces moments de verve soudaine et d'épanchement que le Dominiquin doit être vu; c'est alors qu'il donne sa mesure et marque sa place. En un mot, si le peintre de *Saint Jérôme* a ses proches parmi les peintres de la décadence, l'auteur des fresques de Grotta Ferrata appartient, par la force et l'élévation du sentiment, à la famille des vrais maîtres» (Ch. Blanc, *Histoire des peintres*).

INDEX

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

DES PEINTRES AVEC LA LISTE DE LEURS ŒUVRES DÉCRITES DANS LE PRÉSENT VOLUME

Agresti (Livio). — Romain. — Forli, (?) ; † vers 1580.

Élève de Pierino del Vaga. Travailla à Rome et à Forli.

Salle Royale : *Pierre d'Aragon faisant hommage de son royaume au pape*, 137.

Albani (Francesco). — L'Albane. — Bolonais. — Bologne, 1578 ; † 1660.

Élève de Calvaert et de Louis Carrache. Collaborateur d'Annibal Carrache.

Égl. Santa Maria della Pace : Fresques, 265.

Albertinelli (Mariotto), dit **Biago di Bindo**. — Florentin. — Florence, 1474; † 1515.

Élève de Cosimo Rosselli. Collaborateur de Fra Bartolomeo.

Égl. San Silvestro : *Vierge et Saints*, 208.

Alunno (Niccolò **di Liberatore** ou Niccolò **da Foligno**, dit Niccolò). — Ombrien. — Foligno, vers 1430; † 1492.

Élève de Bartolomeo di Tommaso, à Foligno. Son surnom provient de la fausse interprétation d'une inscription où il est désigné sous le nom de Nicholaus alumnus Fulginiæ. Travailla à Assise, Aquila, Nocera, etc.

Pinac. : *Triptyque*, 5 ; *Polyptyque*, 6.

Amerighi. — Voir **Michelangelo da Caravaggio**.

Andrea d'Agnolo del Sarto. — Florentin. — Florence, 1487 ; † 1531.

Élève de Piero di Cosimo. Vécut à Florence et en France, où il fut appelé par François Ier, en 1518.

Appart. de Sa Sainteté : *Vierge, Enfant et saint Jean*, 126.

Antoniasso Romano (Antonio **Aquili**, dit). — Romain. — (?); † entre 1510 et 1517.

Peintre né dans les Sabines où se rencontrent plusieurs de ses œuvres, dont la plus connue est un tableau d'autel à Rieti. — Élève de maîtres ombriens ; vécut longtemps à Rome.

Appart. de Sa Sainteté : *La Vierge adorée par les auditeurs de Rote*, 126.
Égl. Santa Maria sopra Minerva : *Annonciation*, 246.
Égl. San Pietro in Montorio : *Sainte Famille*, 339.
Égl. San Paolo fuori le Mura : *Vierge et Saints*, 346.

Baglione (Le Chevalier Giovanni). — Romain. — 1573; † (?). Vivait encore en 1642.

Élève de Morelli. Biographe des peintres de son temps.

Égl. Santa Maria degli Angeli : *Saint Pierre ressuscitant Tabithe*, 204.

Balestra. — Véronais. — Vérone, 1666; † 1734.

Élève de Carlo Maratta.

Égl. San Gregorio : *Saint André*, 295.

Babueren (Dirck van). — Hollandais. — xviie siècle.

Élève de P. Moreelse et de Michel-Ange de Caravage. Vécut à Rome.

Égl. San Pietro in Montorio : *La Mise au tombeau*, 339.

Badalocchi (Sisto). — Bolonais. — Parme, 1581; † 1647.

Élève d'Annibal Carrache.

Égl. San Gregorio : *Saint Grégoire*, 295.

Barbieri. — Voir **Guercino**.

Barocci (Federico). — Le Baroche. — Romain. — Urbino, 1528; † 1612.

Élève de Battista Franco. Travailla à Rome, à Urbin et à Pérouse.

Pinac. : *L'Extase de sainte Micheline*, 6; *L'Annonciation*, 7.
Égl. Santa Maria sopra Minerva : *La Cène*, 246.

Bartolommeo (Fra) di Paolo del Fattorino, dit **Baccio della Porta**. — Florentin. — Savignano, 1475; † 1517.

Élève de Cosimo Rosselli ; il abandonna ses pinceaux en 1500 et entra dans les ordres, entraîné par l'éloquence de Savonarole. En 1506, sur les conseils de Raphaël, il recommença à peindre.

Musée Saint-Jean-de-Latran : *Saint Pierre et Saint Paul*, 223.

Bassano (Francesco et Leandro **da Ponte**, dits). — Vénitiens. — Nés à Bassano. — Francesco, 1548; † 1591 ; — Leandro, 1558; † 1623.

Fils et élèves de Jacopo da Ponte.

Égl. San Luigi dei Francesi : *L'Assomption*, 254.

Battoni (Pompeo-Girolamo). — Romain. — Lucques, 1708; † 1787.

Élève de Domenico Lombardi. Travailla à Lucques et à Rome.

Égl. Santa Maria degli Angeli : *Chûte de Simon le Magicien*, 204.

Beato Angelico da Fiesole (Fra Giovanni, dit **Fra**). — Florentin. — Vicchio, 1387; † Rome, 1455.

Élève de Starnina ; prit l'habit des Dominicains en 1407. Vécut à Fiesole, Cortona et Florence. Fut appelé à Rome par le pape Nicolas V.

Pinac. : *Miracles de saint Nicolas de Bari*, 7; *Vierge en gloire, saint Dominique et sainte Catherine*, 8.

Chap. de Nicolas V : *Épisodes de la vie de saint Étienne*, 56 ; *Épisodes de la vie de saint Laurent*, 57.

Musée chrétien : *Quatre panneaux*, 77.

Beltraffio ou **Boltraffio** (Giovanni-Antonio). — Lombard. — Milan, 1467 ; † 1516.

Élève de Léonard de Vinci.

Égl. San Onofrio : *Vierge et Donateur*, 327.

Bernardino di Betto. — Voir **Pinturicchio**.

Berettini (Pietro). — Voir **Pietro da Cortona**.

Bianchi (Pietro). — Romain. — Rome, 1694; † 1739.

Élève de Gaulli et de Luti.

Égl. Santa Maria degli Angeli : *L'Immaculée Conception*, 205.

Bombelli (Sebastiano). — Vénitien. — Udine, 1635 ; † 1716.

Élève du Guerchin; imitateur de Paul Véronèse.

Égl. Santa Maria della Concezione : *La Conception*, 200.

Bonifazio II Veronese. — Vénitien. — Vérone, 1494; † 1555.

Probablement élève de Palma le Vieux.

Pinac. : *Sainte Famille*, 8.

Bonvicino. — Voir **Moretto da Brescia**.

Bordone (Paris). — Vénitien. — Trévise, 1500; † 1570.

Élève du Titien. Habita Venise et fut appelé en France par François Ier.

Appart. de Sa Sainteté : *Saint Georges combattant le dragon*, 127.

Botticelli (Alessandro **Filipepi**, dit **Sandro**). — Florentin. — Florence, 1447 ; † 1510.

Élève de Filippo Lippi; l'un des peintres favoris de Laurent de Médicis. Appelé

à Rome par le pape Sixte V, il fut chargé de la direction des travaux de la Chapelle Sixtine.

Chap. Sixtine : *Épisodes de la vie du Moïse*, 148 ; *Sédition et châtiment d'Abiron, de Korah et de Dathan*, 150 ; *Sacrifice de purification du lépreux*, 153 ; *Portraits de papes*, 159.

Buanaccorsi. — Voir **Pierino del Vaga.**

Buonarroti (Michelangelo). — Voir **Michel Angelo.**

Calabrese (Mattia **Preti**, dit **Il**). — Napolitain. — Taverna, en Calabre, 1613 ; † Malte, 1699.

Élève de Lanfranco.

Égl. San Andrea della Valle : *Épisodes de la vie de saint André*, 274.

Caldara (Polidoro). — Voir **Polidoro da Caravaggio.**

Caliari (Paolo). — Voir **Paolo Veronese.**

Camuccini (Vicenzo). — Romain. — Rome, 1773 ; † 1844.

Élève de Corvi ; chef de l'École classique au commencement du xixe siècle.

Égl. Santa Maria della Vittoria : *Jésus sur la croix*, 202.

Carracci (Annibale). — Le Carrache. — Bolonais. — Bologne, 1560 ; † 1609.

Élève de son frère Lodovico. Vécut à Bologne et à Rome.

Égl. Santa Maria del Popolo : *L'Assomption*, 193.

Égl. San Onofrio : *Vierge et Enfant*, 325.

Cavallini (Pietro). — Romain. — D'après Vasari, Rome vers 1284 ; † vers 1364.

Élève des Cosmati, collaborateur de Giotto. Travailla à Naples en 1308, à Rome, Florence, Assise. Fut peintre et mosaïste.

Égl. San Clemente : *Mosaïques*, 313.

Égl. Santa Maria in Trastevere : *Fresques*, 328.

Égl. Santa Cecilia in Trastevere : *Le Jugement dernier*, 332.

Cesare (Giuseppe) **d'Arpino.** — Le Chevalier d'Arpin. — Romain. — Arpino, 1568 ; † Rome, 1640.

Élève de Roncalli.

Égl. San Silvestro : *Peintures de la voûte*, 209.

Égl. Santa Prassede : *L'Ascension, les Apôtres*, 262.

Cesare da Sesto. — Voir **Sesto** (Cesare da).

Cola dall' Amatrice (Nicola **Filotesio**, dit). — Napolitain. — Amatrice, dans les Abruzzes, 1489 ; † 1559.

Peintre et architecte. Travailla à Ascoli, Norcia, Aquila et Citta di Castello.

Musée Saint-Jean-de-Latran : *L'Assomption ; Deux Saints ; Deux Saintes*, 224.

Conte (Jacopo del). — Florentin. — 1510; † 1598.

Élève d'Andrea del Sarto.

Égl. San Luigi dei Francesi : *Serment de Clovis*, 253.
Égl. San Giovanni Decollato : *Prédication de saint Jean*, 302.

Conti (Bernardino de'). — Milanais. — Travaillait à Pavie en 1500.

Élève de Vincenzo Foppa.

Appart. de Sa Sainteté : *Portrait de F. Sforza*, 127.

Cosmati (Johannes). — Romain. — Commencement du xive siècle.

Un des membres de cette famille où, pendant plusieurs générations, ils furent de pères en fils, architectes, peintres et mosaïstes. Fils de Jacobo.

Égl. Santa Maria sopra Minerva : *La Vierge, l'Enfant Jésus et deux Saints*, 250.
Égl. Santa Maria in Trastevere : *Mosaïques*, 329.

Cossa (Francesco). — Ferrarais. — Ferrare, vers 1440; † Bologne, vers 1480.

Vraisemblablement élève de Piero della Francesca. Travailla au palais de Schifanoia à Ferrare et passa les dernières années de sa vie à Bologne.

Pinac. : *Miracles de saint Hyacinthe*, 8.

Coxcie (Michel van) ou **Coxcyen**. — Flamand. — Malines, 1499; † 1592.

Élève de son père, puis de Bernard van Orley. Vécut longtemps en Italie Peintre de Philippe II.

Égl. Santa Maria dell' Anima : *Le cardinal Enckenwort et sainte Barbe*, 257.

Cranach (Lucas **Sunder**, dit), **Le Vieux**. — Allemand. — Cranach, 1472; † Weimar; 1553.

Peintre des électeurs de Saxe.

Appart. de Sa Sainteté : *Portraits*, 128.

Crivelli (Carlo). — Vénitien. — Venise, 1430; † 1493 (?).

Élève des Vivarini. Vécut dans les Marches.

Pinac. : *Saint Bernardin de Sienne*, 9; *Déposition de croix*, 10.
Musée Saint-Jean-de-Latran : *La Vierge et l'Enfant; La Vierge, l'Enfant et des Saints*, 225.

Daniele da Volterra (Daniele **Ricciarelli**, dit). — Romain. — Volterra, 1509 (?); † Rome, 1566.

Élève du Sodoma, de Baldassare Peruzzi et de Pierino del Vaga. Vécut à Sienne et à Rome.

Salle Royale : *Plafond*, 139.
Égl. Santa Trinita dei Monti : *Descente de croix*, 194; *Assomption;*

Massacre des Innocents; Présentation de la Vierge au Temple, 196; *Découverte de la vraie croix*, 197.

Égl. San Marcello : *Les quatre Évangélistes*, 236.

Diamante (Fra). — Florentin. — Prato, vers 1430; † après 1492.

Élève de Filippo Lippi. Vécut à Prato, à Spolète et à Rome.

Chap. Sixtine : *Portraits des papes*, 158.

Domenichino (Domenico **Zampieri**, dit **Il**). — Le Dominiquin. — Bolonais. — Bologne, 1581; † Naples, 1641.

Élève de Lodovico Carrache, à Bologne, et d'Annibale, à Rome. Vécut à partir de 1629 à Naples.

Pinac. : *Communion de saint Jérôme*, 10.

Égl. Santa Maria della Concezione : *Extase de saint François; Mort de saint François*, 200.

Égl. Santa Maria della Vittoria : *Saint François recevant l'Enfant Jésus des mains de la Vierge*, 202.

Égl. Santa Maria degli Angeli : *Martyre de saint Sébastien*, 205.

Égl. San Silvestro : *Peintures dans la chapelle Bandini*, 207.

Égl. San Pietro in Vincoli : *Délivrance de saint Pierre*, 235.

Égl. San Luigi dei Francesi : *Épisodes de la vie de sainte Cécile*, 251.

Égl. San Andrea della Valle : *Décoration du Dôme*, 270; *Les quatre Évangélistes*, 271; *Épisodes de la vie de saint André*, 272; *Les quatre vertus cardinales*, 272.

Égl. San Carlo ai Catinari : *Les quatre vertus cardinales*, 281.

Égl. San Gregorio Magno : *Flagellation de saint André*, 296.

Égl. San Onofrio : *Épisodes de la vie de saint Jérôme*, 324.

Égl. Santa Maria in Trastevere : *Assomption*, 328.

Égl. de Grotta Ferrata : *Épisodes de la vie de saint Nil et de la vie de saint Barthélemy*, 347.

Dughet (Gaspard). — Guaspre-Poussin. — Romain. — Rome, 1615; † 1675.

Beau-frère et élève de Nicolas Poussin.

Égl. San Martino dei Monti : *Fresques*, 234.

Filipepi (Alessandro). — Voir **Botticelli** (Sandro).

Filotesio (Nicola). — Voir **Cola dall' Amatrice**.

Francia (Francesco **Raibolini**, dit **Il**). — Bolonais. — Bologne, 1450; † 1517.

Élève de Lorenzo Costa; subit plus tard l'influence du Pérugin.

Musée Saint-Jean-de-Latran : *L'Annonciation*, 226.

Franco (Battista), dit **Il Semolei**. — Romain. — Venise ou Udine, 1498; † Venise, 1561.

Vint très jeune à Rome où il travailla longtemps. Il vécut plus tard à Florence et passa les dernières années de sa vie à Venise. Peintre et graveur.

Égl. Santa Maria sopra Minerva : *Fresques*, 245.

Égl. San Giovanni Decollato : *Arrestation de saint Jean-Baptiste*, 302.

Garofalo (Benvenuto **Tisi**, dit **Il**). — Ferrarais. — Garofalo, 1481 ; † 1559.

Élève de Lorenzo Costa et de Boccaccino. Vécut à Ferrare et à Rome.

Pinac. : *Sainte famille et sainte Catherine*, 11.

Gaulli (Giovanni-Battista), dit **Baciccio**. — Romain. — Gênes, 1639; † 1709.

Élève de Luciano Borzone. Vécut à Rome.

Égl. del Gesu : *Le triomphe du nom de Jésus*, 267; *L'Apothéose de saint Ignace*, 268.

Gentile da Fabriano. — Ombrien. — Fabriano, vers 1370 ; † Rome vers 1427.

Élève de A. Nuzzi et de Ott. Nelli. Maître de Jacopo Bellini. Vécut à Brescia, Venise, Florence et Rome.

Pinac. : *Triptyque du couronnement de la Vierge*, 11.

Musée chrétien : *Trois panneaux*, 77.

Ghirlandajo (Domenico **di Tommaso Bigordi**, dit **Il**) ou **Grillandajo**. — Florentin. — Florence, 1449; † 1494.

Élève de Baldovinetti. Vécut à Florence et à Rome.

Chap. Sixtine : *La Résurrection*, 146; *La Vocation de Pierre et d'André*, 155; *Portraits de Papes*, 159.

Ghissi (Francescussio). — Ombrien. — Fabriano, xixe siècle.

Musée chrétien : *Vierge et enfant*, 75.

Gimignani (Lodovico). — Romain. — Rome, 1644; † 1697.

Élève de son père Giancinto.

Égl. Santa Maria dell' Anima : *Sainte Famille*, 255.

Giotto di Bondone. — Florentin. — Vespignano, 1276 (?); † 1337.

Élève de Cimabue. Travailla à Padoue, Florence, Assise, Rome, Rimini et Milan.

Égl. San Giovanni in Laterano : *Le pape Boniface VIII*, 220.

Égl. San Pietro in Vaticano : *La Navicella*, 316; *Le Ciborium du cardinal Stefaneschi*, 319.

Giovanni da San Giovanni (Giovanni **Mannozzi**, dit). — Florentin. — San Giovanni, 1590; † 1636.

Élève de Matteo Rosselli. Travailla à Rome et à Florence.

Égl. Quattro Coronati : *Épisodes du martyre des Saints*, 305.

Giovanni da Udine (Giovanni **Nani de' Ricamatori**, dit). — Romain. — Udine, 1487 ; † Rome, 1564.

Élève de Giorgione, d'un certain Giovanni le Flamand avec lequel il se perfectionna dans la peinture des grottesques, et de Raphaël, dont il fut le collaborateur.

Salle dei Chiaroscuri : *Décoration*, 56.

Les Loges : *Ornements*, 61.

Appart. Borgia : *Plafond de la salle des Pontifes*, 86.

Giovanni di Paolo. — Siennois. — xve siècle.

Musée chrétien : *Annonciation*, 76.

Giovanni di Pietro. — Voir **Spagna** (**Lo**).

Giovenale da Celano. — Vivait à Rome en 1440.

Égl. San Clemente : *Fresques de l'abside*, 306.

Giulio Romano (Giulio **Pippi**, dit). — Jules Romain. — Romain. — Rome, 1492 ; † Mantoue, 1546.

Élève, collaborateur et héritier de Raphaël dont il acheva plusieurs œuvres commencées; il s'établit en 1524 à Mantoue.

Pinac. : *La Vierge de Monteluce*, 18.

Les Chambres : *La Vision de Constantin*, 5 ; *La Victoire de Constantin sur Maxence*, 52.

Les Loges, 59 à 72.

Égl. Santa Trinita dei Monti : *Apparition du Christ à la Madeleine*, 195.

Égl. Santa Prassede : *Le Christ à la colonne*, 233.

Égl. Santa Maria dell' Anima : *Sainte Famille et Saints*, 257.

Égl. Santa Maria in Aracœli : *Sainte Famille*, 287.

Égl. San Pietro in Vaticano : *Sainte Famille et Saints*, 317.

Gozzoli (Benozzo) **di Lese di Sandro.** — Florentin. — Florence, 1420 ; † Pise, 1498.

Élève de Fra Angelico. Travailla à Montefalco, Florence, San Gimignano et Pise.

Musée Saint-Jean-de-Latran : *Saint Thomas recevant la ceinture des mains de la Vierge*, 226.

Égl. Santa Maria in Aracœli : *Saint Antoine de Padoue*, 286.

Grimaldi (Francesco). — Bolonais. — Bologne, 1606; † 1680.

Élève des Caracche et de l'Albane.

Égl. Santa Maria dell' Anima : *Fresques*, 255.

Guaspre-Poussin. — Voir **Dughet.**

Guercino (Giovanni-Francesco **Barbieri**, dit **Il**). — Le Guerchin. — Bolonais. — Cento, 1591 ; † 1666.

Influencé par les Carrache et Michel Ange de Caravage. Travailla à Rome de 1621 à 1623 puis se fixa à Bologne. Il était borgne, d'où son surnom.

Pinac. : *L'Incrédulité de saint Thomas ; Saint Jean-Baptiste ; Sainte Marguerite de Cortone ; La Madeleine*, 12.

Égl. Santa Maria della Vittoria : *La Trinité*, 202.

Égl. San Pietro in Vincoli : *Saint Augustin ; Sainte Marguerite*, 235.

Égl. San Agostino : *Saint Augustin et deux Saints*, 243.

Honthorst (Gérard **van**), dit **Gherardo della Notte**. — Gérard de la Nuit. — Hollandais. — Utrecht, 1590 ; † 1656.

S'efforça d'imiter les oppositions de lumière et d'ombre du Caravage, d'où son surnom. Vécut en Italie, en Angleterre, à Utrecht et à La Haye.

Égl. Santa Maria della Concezione : *Le Christ insulté par la foule*, 200.

Ibi (Sinibaldo), dit **Sinibaldo de Pérouse**.— Ombrien.—Travailla de 1507 à 1528.

Élève du Pérugin. Vécut à Pérouse et à Gubbio.

Égl. Santa Francesca Romana : *La Vierge et quatre Saints ; La Vierge et des Saints*, 291.

Lamberti (Bonaventura). — Bolonais. — Carpi, 1652 ; † 1721.

Élève de Carlo Cignoli.

Égl. Santa Maria sopra Minerva : *Saint Pierre martyr*, 245.

Lanfranco (Giovanni). — Bolonais. — Parme, 1581 ; † Rome, 1647.

Élève des Carrache. Peintre et graveur. Vécut à Naples et à Rome.

Égl. San Agostino : *Fresques*, 245.

Égl. San Andrea della Valle : *Le Paradis*, 270.

Langlois (Jérome-Martin). — Français. — Paris, 1779 ; † 1838.

Élève de David. Prix de Rome en 1809. Membre de l'Institut en 1838.

Égl. Santa Trinita dei Monti : *Saint Joseph*, 195.

Lawrence (Sir Thomas). — Anglais. — Bristol, 1769 ; † Londres, 1830.

Peintre du Roi en 1792 ; académicien en 1794. Vécut en France, sous le règne de Charles X.

Musée Saint-Jean-de-Latran : *Portrait de Georges IV*, 227.

Lionardo da Vinci. — Florentin. — Vinci (Toscane), 1452 ; † Cloux, près Amboise (France), 1519.

Élève d'Andrea Verrocchio. Vécut à Florence, à Milan et en France depuis 1516.

Pinac. : *Saint Jérôme*, 12.

Lippi (Fra Filippo). — Florentin. — Florence, 1406; † Spolète, 1469.

Élève de Fra Angelico, de Masaccio et de Masolino. Travailla à Florence, à Prato et à Spolète.

Musée Saint-Jean-de-Latran : *Couronnement de la Vierge*, 227.

Lippi (Filippino). — Florentin. — Florence, 1457 ; † 1504.

Fils de Fra Filippo. Élève de Botticelli. Vécut à Rome en 1488.

Égl. Santa Maria sopra Minerva : *Épisodes de la vie de saint Thomas d'Aquin*, 247.

Lorenzetti (Pietro). — Siennois. — Florissait dans le commencement du xive siècle.

Travailla à Sienne, Florence, Cortona, Pistoja et Pise.

Musée chrétien : *Huit panneaux; Le Christ devant Pilate*, 76.

Lotto (Lorenzo). — Vénitien. — Trévise, 1480; † 1556.

Élève présumé des Bellini. Vécut à Bergame, à Lorette, à Venise, à Ancone, à Recanati, etc.

Appart. de Sa Sainteté : *Mariage de sainte Catherine*, 129.

Mainardi (Sebastiano).— Florentin.— San Gimignano (?); † Florence, 1513.

Élève, beau-frère et collaborateur de Domenico Ghirlandajo.

Musée chrétien : *Sainte Famille*, 76.

Mannozzi (Giovanni). — Voir **Giovanni da San Giovanni.**

Maratta (Carlo). — Romain. — Camerano (près d'Ancône), 1625; † Rome, 1713.

Élève d'Andrea Sacchi. Surintendant des peintures au Vatican.

Égl. Santa Maria del Popolo : *L'Assomption*, 187.
Égl. Santa Maria degli Angeli : *Baptême du Christ*, 206.
Égl. San Marco : *L'Adoration des bergers*, 238.
Égl. del Gesu : *Mort de saint François-Xavier*, 209.

Masolino da Panicale (Tommaso **di Cristoforo Fini**, dit). — Florentin. — Florence, 1383 (?); † 1460 (?).

Élève de Starnina. Travailla à Florence, Rome, Castiglione d'Olonna et voyagea en Hongrie.

Égl. San Clemente : *Annonciation; Saint Christophe; Épisodes de la vie de saint Amboise*, 307; *Épisodes de la vie de sainte Catherine*, 309; *Le Calvaire*, 310; *Les quatre Évangélistes; les quatre Docteurs de l'Église*, 311.

Melozzo da Forli. — Forli, 1438; † 1494.

Vécut à Florence, Urbino, Lorette et Forli à partir de 1484.

Pinac. : *Sixte IV donnant à Platina la charge de préfet*, 13.
Égl. Santa Maria sopra Minerva : *Le Christ juge du monde*, 246.
Égl. San Pietro in Vaticano : *Têtes d'anges et d'apôtres*, 322.

Michel Angelo (Michel Angelo **Buonarroti**, dit). — Michel-Ange. — Florentin. — Château de Caprese, près Chiusi, 1475 ; † Rome, 1563.
Peintre, sculpteur, architecte. Travailla à Florence et à Rome.
Chap. Pauline : *Conversion de saint Paul; Crucifiement de saint Pierre*, 141.
Chap. Sixtine : *Le Jugement dernier*, 159; *Décoration de la voûte*, 164; *Scènes de la Genèse*, 168 ; *Les Prophètes et les Sibylles*, 171 ; *Les Précurseurs et les ancêtres du Christ*, 176; *Les Pendentifs*, 177.

Michel Angelo da Caravaggio (Michel Angelo **Amerighi**, dit). — Michel-Ange de Caravage.— Romain.— Caravaggio, 1569; † Porto-Ercole, 1609.
Chef de l'École naturaliste opposée à l'École éclectique des Carrache. Travailla à Rome, à Naples et à Malte.
Pinac. : *Déposition de croix*, 14.
Égl. Santa Maria del Popolo : *Conversion de saint Paul; Crucifiement de saint Pierre*, 193.
Égl. San Agostino : *Notre-Dame de Lorette adorée par deux pèlerins*, 243.
Égl. San Luigi de' Francesi : *Épisodes de la vie de saint Mathieu*, 254.

Mola (Pier-Francesco). — Bolonais. — Coldrè, près Côme, 1612 (?); † Rome, 1668.
Élève de l'Albane et du Guerchin. Vécut à Bologne et à Rome.
Égl. San Marco : *Des Saints*, 238.

Moretto da Brescia (Alessandro **Bonvicino**, dit). — Vénitien. —Rovato, près Brescia, 1498 ; † Brescia, vers 1555.
Élève de F. Ferramola et de Romanino.
Pinac. : *La Vierge à la poire*, 15.

Murillo (Bartolomé-Esteban). — Espagnol. — Séville, 1618 ; † 1682.
Élève de Juan del Castillo et de Velasquez. Fondateur de l'Académie de Séville en 1660.
Pinac. : *Mariage de sainte Catherine*, 15.

Muziano (Girolamo). — Vénitien. — Acquafredda, près Brescia, 1530; † Rome, 1592.
Élève de Romanino. Vécut à Rome où il était surnommé « le Jeune homme aux paysages ».
Égl. Santa Maria degli Angeli : *Jésus donnant les clés à saint Pierre*, 203; *Saint Jérôme au désert*, 204.

Nani (Giovanni). — Voir **Giovanni da Udine**.

Niccolo da Pesaro (Niccolo **Trometta**, dit). — XVIIe siècle.

Élève des Zuccheri. Travailla à Rome et à Pesaro.

Égl. Santa Maria in Aracœli : *Épisodes de la vie de saint Antoine*, 286.

Niccolò di Liberatore. — Voir **Alunno**.

Nuzzi (Allegretto). — Ombrien. — Fabriano (?); † 1385.

Travaillait à Florence en 1346. Visita Venise et vécut à Gubbio et à Fabriano.

Musée chrétien : *Vierge, saints et donateurs*, 76.

Pacchia (Girolamo del). — Siennois, 1477 ; † 1535 (?).

Vécut à Florence, à Rome et à Sienne.

Égl. Santa Maria in Aracœli : *Transfiguration*, 287.

Palma (Jacopo) **Giovane.** — Le Jeune. — Vénitien. — Venise, 1544; † 1628.

Neveu et élève de Palma Vecchio.

Égl. San Marco : *La Résurrection*, 238.

Palmezzano (Marco) ou **Palmeggiani.** — Ombrien. — Forli, vers 1456; † vivait encore en 1537.

Élève de Melozzo da Forli.

Musée Saint-Jean-de-Latran : *La Vierge, l'Enfant et six Saints; La Vierge, l'Enfant et deux Saints*, 228.

Paolo Veronese (Paolo **Caliari**, dit). — Paul Veronèse. — Vénitien. — Vérone, 1528; † Venise, 1588.

Élève de Badile et de Carotto. Vécut à Vérone, Mantoue et à Venise.

Pinac. : *Vision de sainte Hélène*, 15.

Penni (Francesco), dit **Il Fattore.** — Romain. — Florence, 1488; † Naples, vers 1528.

Élève de Raphaël. Collaborateur de Jules Romain. Vécut à Rome, à Mantoue et à Naples.

Chambres : *Le Baptême de Constantin*, 53; *Soubassements de la chambre de Constantin*, 55.

Égl. San Pietro in Vaticano : *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*, 317.

Perugino (Pietro **Vannucci**, dit **Il**). — Le Pérugin. — Ombrien. — Citta della Pieve, 1446 ; † Fontignano, 1524.

Élève de Bonfigli, d'Alunno et de Verrochio. Vécut à Florence, Rome et Pérouse. Il fut le maître de Raphaël.

Pinac. : *Saint Benoît, saint Placide et sainte Flavie; Vierge et Saints ; Résurrection*, 16.

Chambres : *Plafond de la salle de l'Incendie du bourg*, 35.
Chap. Sixtine : *Circoncision du fils de Moïse*, 147; *Le baptême du Christ*, 152; *Le Christ remet les clés à saint Pierre*, 155.
Égl. Santa Maria in Trastevere : *La Vierge*, 330.

Peruzzi (Baldassare). — Romain. — Accajano, près Sienne, 1481; † Rome, 1536.

Peintre, architecte, sculpteur. Vécut à Rome, Bologne et Sienne. Construisit la Farnésine.

Égl. Santa Croce in Gerusalemme : *Mosaïques*, 219.
Égl. Santa Maria della Pace : *La Vierge adorée par le cardinal Ponzetti*, 263; *Fresques de la coupole*, 264; *Présentation de la Vierge au temple*, 265.
Égl. San Onofrio : *Décoration de la coupole*, 326.
Égl. San Pietro in Montorio : *Peintures murales*, 337.

Pierino del Vaga (Pietro **Buonaccorsi**, dit). — Romain. — Florence, 1500; † 1547.

Élève Ridolfo Ghirlandajo et de Raphaël dont il devint le collaborateur. Beau-frère du Fattore. Après le sac de Rome, il fut appelé par les Doria à Gênes.

Les Loges : *Soubassements*, 72.
Appart. Borgia : *Plafond de la salle des Pontifes*, 86.
Salle Royale : *Figures allégoriques*, 136; *La donation d'Othon*, 137; *Plafond*, 139.
Égl. Santa Trinita dei Monti : *Isaïe et Daniel; Épisodes de la vie de la Vierge*, 196.
Égl. San Marcello : *Les quatre Évangélistes*, 236.

Pietro da Cortona (Pietro **Berrettini**, dit). — Florentin. — Cortona, 1596; † Rome, 1669.

Élève de Baccio Ciarpi. Travailla à Rome et à Florence.

Égl. Santa Maria della Concezione : *Saint Paul rendant la vue à Ananias*, 201.
Égl. Santa Maria in Vallicella : *L'Assomption; Le Christ devant l'Éternel; Le miracle de saint Philippe de Neri; Anges tenant les instruments de la Passion*, 278.
Égl. San Carlo ai Catinari : *Procession de saint Charles Borrommée à Milan*, 281.

Pinturicchio (Bernardino **di Betto**, dit **Il**). — Ombrien. — Pérouse, 1454; † Sienne, 1513.

Vraisemblablement élève de Fiorenzo di Lorenzo, de Bonfigli et du Pérugin. Vint à Rome en 1489 et à Orviéto en 1492, d'où il fut appelé par Alexandre VI pour décorer ses appartements au Vatican. Il travailla en 1501 à Spello, et à partir de 1502 à Sienne.

Pinac. : *Couronnement de la Vierge*, 17.
Musée chrétien : *Mariage de sainte Catherine*, 77,
Chap. Sixtine : *Circoncision du fils de Moïse*, 147.
Appart. Borgia : *L'Annonciation; La Nativité*, 91 ; *L'Adoration des Rois; La Résurrection*, 92; *L'Assomption*, 93; *La descente du Saint-Esprit; L'Ascension*, 94; *La dispute de sainte Catherine*, 96; *Visite de saint Antoine à saint Paul*, 99; *La Visitation; Martyre de sainte Barbe*, 100; *Histoire de la chaste Suzanne*, 101; *Martyre de saint Sébastien*, 102; *La Vierge et l'Enfant; Peintures du plafond*, 103; *Salle des arts libéraux*, 108 à 114; *Salle du Credo*, 114 à 118; *Salle des Sibylles*, 118 à 125.
Palazzo dei Padri Penitenzieri : *Fresques*, 313.
Égl. Santa Maria del Popolo : *Adoration de l'Enfant Jésus*, 185; *Épisodes de la vie de saint Jérôme*, 186; *Épisodes de la vie de la Vierge*, 188; *Les quatre docteurs de l'Église*, 190; *Couronnement de la Vierge*, 192.
Égl. Santa Maria in Aracœli : *Épisodes de la vie de divers saints*, 282; *Les quatre Évangélistes*, 285.
Égl. San Onofrio : *Sainte Anne apprenant à la Vierge à lire*, 325.
Égl. San Cosimato : *Vierge et Saints*, 331.
Égl. Santa Cecilia in Trastevere : *Les quatre Évangélistes*, 332.

Pippi (Giulio). — Voir **Giulio Romano**.

Polidoro da Caravaggio (Polidoro **Caldara**, dit). — Romain. — Caravaggio, 1495; † Messine, 1543.

Élève de Raphaël, collaborateur de Matturino. Vécut à Rome, à Naples où il fonda une école de peinture et à Messine.

Les Chambres : *Embrasures des fenêtres dans la Salle de l'incendie du Bourg*, 34.
Les Loges : *Soubassements*, 61.
Égl. San Silvestro : *Épisodes de la vie de sainte Marie-Madeleine et de sainte Catherine d'Alexandrie*, 207.

Pomorancio (Cristoforo **Roncalli**, dit le **Chevalier del**). — Romain. — Pomarancio, près Volterra, 1552; † 1626.

Élève de Niccolò del Pomarancio. Travailla à Rome, à Ancône et à Lorette. Rival de Michel-Ange du Caravage qui tenta de le faire assassiner.

Égl. Santa Maria degli Angeli : *Mort d'Ananias et de Saphira*, 206.

Ponte (Leandro et Francesco **da**). — Voir **Bassano**.

Porta (Giuseppe), dit **del Salviati**. — Romain. — La Garfagnana, vers 1520; † vers 1570.

Élève de Salviati. Travailla à Rome.

Salle Royale : *Réconciliation de Frédéric Barberousse et d'Alexandre III*, 137.

Poussin (Nicolas). — Français. — Les Andelys, 1594 ; † Rome, 1665.

Élève de Ferdinand Elle, de Lallemand et de Philippe de Champaigne. Vécut en Italie et ne revint en France que de 1640 à 1642.

Pinac. : *Martyre de saint Erasme*, 18.

Pozzo (Andrea). — Père Jésuite. — Romain. — Trente, 1642 ; † Rome, 1709.

Peintre et architecte. Vécut à Rome, à Gênes et à Turin et fut appelé à Vienne par l'empereur Léopold Ier.

Égl. Santa Francesca Romana : *Les pestiférés de Sienne*, 291.

Égl. San Ignazio : *L'entrée de saint Ignace au Paradis*, 240.

Pulzone (Scipione). — Voir **Scipione Gaetano.**

Raffaello di Michelangelo del Colle. — Ombrien. — Colle (?) ; † Borgo San Sepolcro, 1566.

Vécut à Borgo, à Pesaro, à Rome et à Mantoue. Collaborateur de Jules Romain.

Les Chambres : *Constantin donne au pape la ville de Rome*, 54.

Raffaellino del Garbo. — Florentin. — 1466 ; † 1524.

Élève de Filippino Lippi. Travailla à Florence et à Rome. Garbo est le nom de la rue où il avait son atelier à Florence.

Égl. Santa Maria sopra Minerva : *Les Sibylles*, 250.

Raibolini (Francesco). — Voir **Francia.**

Raphael Sanzio (Raffaello **Santi**, dit). — Raphaël. — Romain. — Urbino, 1483 ; † Rome, 1250.

Élève du Pérugin. Vécut à Urbino, Pérouse, Florence de 1504 à 1508 et s'établit à Rome, où, dès 1508, il travailla au Vatican.

Pinac. : *Trois scènes de la Passion*, 19 ; *Les trois vertus théologales ; Le Couronnement de la Vierge*, 20 ; *La Madone de Foligno*, 21 ; *La Transfiguration*, 23.

Les Chambres : *L'Incendie du Bourg*, 30 ; *La Bataille d'Ostie*, 32 ; *La Justification du pape Léon III ; Le Couronnement de Charlemagne*, 33 ; *La dispute du Saint-Sacrement*, 36 ; *Le Parnasse*, 37 ; *L'École d'Athènes*, 39 ; *La Prudence entre la Force et la Tempérance*, 41 ; *La Théologie*, 42 ; *La Philosophie ; La Poésie*, 43 ; *La Justice*, 44 ; *Héliodore chassé du Temple*, 47 ; *La Messe de Bolsène*, 48 ; *Le Pape Léon Ier arrête Attila*, 49 ; *La délivrance de saint Pierre*, 50.

Les Loges : 60 à 75.

La Chambre de Bains du Cardinal Bibiena : 131.

Égl. San Giovanni in Laterano : *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*, 222.
Égl. San Agostino : *Le Prophète Isaïe*, 242.
Égl. Santa Maria della Pace : *Les Sibylles*, 259.

Raphaël (École de).

Égl. Santa Trinita dei Monti : *Scènes de la Passion*, 197.

Reni (Guido). — Le Guide. — Bolonais. — Bologne, 1575; † 1642.

Élève de Calvaert et des Carrache. Vécut à Bologne et à Rome.

Pinac. : *Martyre de saint Pierre; Vierge et Saints*, 23.
Biblioth. : *Couronnement de Sixte V*, 74; *Coupole de la salle de Samson*, 75.
Égl. Santa Maria della Concezione : *Saint Michel*, 199.
Égl. Santa Maria della Vittoria : *Portrait*, 202.
Égl. San Luigi dei Francesi : *Sainte Cécile*, 253.
Égl. San Gregorio Magno : *Fresques dans la chapelle sainte Sylvie*, 296; *Saint André mené au supplice*, 297.

Ribera (Jose de), dit **Lo Spagnoletto**. — L'Espagnolet. — Espagnol. — Jativa près Valence, 1588; † Naples, 1656.

Élève de Michel-Ange de Caravage. Il partit tout jeune pour l'Italie où il passa toute sa vie.

Pinac. : *Martyre de saint Laurent*, 23.
Égl. Santa Maria Maggiore : *Saint Jérôme*, 216.

Ricciarelli (Daniele). — Voir **Daniele da Volterra**.

Ricciolini (Niccolò). — Romain. — Rome, 1637; † (?).

Élève de Pietro da Cortona. Exécuta de nombreux cartons pour les mosaïques du Vatican.

Égl. Santa Maria degli Angeli : *Le Crucifiement de saint Pierre*, 205.

Romanelli (Giovanni-Francesco). — Romain. — Viterbe, 1610; † 1662.

Élève de Pietro da Cortona. Vécut à Rome et fit un séjour en France.

Égl. Santa Maria degli Angeli : *La Présentation de la Vierge au temple*, 205.

Rosa (Salvator). — Napolitain. — Renella, près Naples, 1615; † Rome, 1673.

Élève de Fracanzano, de Falcone et de Ribéra. Vécut à Naples, à Florence et à Rome.

Égl. San Giovanni dei Florentini : *Martyre des saints Cosme et Damien*, 279.

Rosselli (Cosimo) **di Lorenzo Filippi**. — Florentin. — Florence, 1438 ; † 1507.

Élève de Benozzo Gozzoli. Travailla à Florence et à Rome.

Chap. Sixtine : *Le Passage de la Mer Rouge*, 149 ; *L'Adoration du Veau d'Or*, 150 ; *Le Sermon sur la Montagne*, 156 ; *La Cène*, 157.

Rosso (Giovanni-Battista), dit **Maître Roux**. — Florentin. — Florence, 1496 ; † Fontainebleau, 1541.

Travailla à Rome et à Venise, et vint, en 1530, en France, où il décora le palais de Fontainebleau.

Égl. Santa Maria della Pace : *Naissance d'Ève ; Adam et Ève*, 263.

Rubens (Petrus-Paulus). — Flamand. — Siegen, 1577 ; † Anvers, 1640.

Élève d'Otto Venius. Voyagea en Italie (1600), en Espagne et en France.

Égl. Santa Maria in Vallicella : *Retable*, 276.

Rusati (Filippo) ou **Rusutti**. — Florentin. — Travaillait entre 1290 et 1310.

Mosaïste. Vécut à Assise et à Rome.

Égl. Santa Maria Maggiore : *Mosaïques de la façade*, 212.

Sabattini (Lorenzo), dit **Lorenzino de Bologne**. — Bolonais. — Bologne, (?) ; † Rome, 1577.

Fut appelé à Rome par Grégoire XIII qui le nomma surintendant des travaux du Vatican.

Salle Royale : *Bataille de Lépante*, 138.

Chap. Pauline : *Lapidation de saint Étienne ; Baptême de saint Pierre*, 141.

Sacchi (Andrea). — Romain. — Rome, 1600 ; † 1661.

Élève de son père Benedetto et de l'Albane. Vécut à Rome et à Parme.

Pinac. : *Miracle de saint Grégoire ; Vision de saint Romuald*, 24.

Égl. Santa Maria della Concezione : *Saint Antoine ressuscitant un mort*, 200.

Égl. San Carlo ai Catinari : *La mort de sainte Anne*, 281.

Salviati (Francesco **Rossi de'**), dit **Cecchino de' Salviati**. — Florentin. — Florence, 1510 ; † 1563.

Élève d'Andrea del Sarto. Travailla à Florence, à Rome, à Venise et en France.

Chap. Sixtine : *Le corps de Moïse déposé sur le mont Nébo*, 146.

Égl. Santa Maria dell' Anima : *Fresques*, 256.

Égl. San Giovanni Decollato : *La Visitation*, 302.

Santi (Giovanni). — Ombrien. — Colbordolo, près Urbin (?), vers 1435; † Urbin, 1494.

Père de Raphaël. Travailla à Urbin, Pesaro, Cagli, etc.

Musée Saint-Jean-de-Latran : *Saint Jérôme*, 229.

Santi (Raffaello), dit **Raphael Sanzio**. — Voir **Raphaël Sanzio**.

Saracceni (Carlo). — Vénitien. — Venise, 1585; † 1625.

Imitateur de Michel-Ange de Caravage. Vécut à Rome et à Venise.

Égl. Santa Maria dell' Anima : *Saint Bonose et le miracle des poissons*, 255.

Sassoferrato (Giovanni-Battista **Salvi**, dit). — Bolonais. — Sassoferrato, 1605; † 1685.

Élève de son père Tarquinio Salvi ; vécut à Rome.

Pinac. : *Vierge et Enfant*, 25.

Musée Saint-Jean-de-Latran : *Portrait du pape Sixte V*, 229.

Égl. Santa Sabina : *La Vierge du Rosaire*, 294.

Scipione (Pulzone), dit **Scipione Gaetano**. — Napolitain. — Gaete, 1556; † 1588.

Élève de Jacopo del Conte ; vécut à Rome.

Appart. de Sa Sainteté : *Portrait de femme*, 128.

Égl. San Silvestro : *Assomption*, 207.

Sebastiano del Piombo (Sebastiano **Luciani**, dit). — Vénitien. — Venise, 1485; † Rome, 1547.

Élève de G. Bellini et de Giorgione. Vécut à Venise et à Rome.

Appart. de Sa Sainteté : *Saint Bernard*, 128.

Égl. Santa Maria del Popolo : *Naissance de la Vierge*, 191.

Égl. San Pietro in Montorio : *La Flagellation*, 335; *La Transfiguration*, 337.

Sesto (Cesare da). — Lombard. — (?) 1485; † Rome, 1534.

Élève de Léonard de Vinci ; vécut longtemps à Rome.

Pinac. : *La Vierge à la Ceinture*, 25.

Musée Saint-Jean-de-Latran : *Le Baptême du Christ*, 224.

Seitz (Alexander-Maximilian). — Allemand. — Munich, 1811 ; † Rome, 1888.

Égl. Santa Trinita dei Monti : *Le Sauveur*, 195.

Sicciolante (Girolamo) **da Sermoneta**. — Romain. — Sermoneta, 1504 ; † Rome, 1580.

Élève de Pierino del Vaga.

Salle Royale : *Pépin offre au pape la ville de Ravenne*, 135.

Égl. Santa Maria Maggiore : *Martyre de sainte Catherine; L'Assomption*, 216.
Égl. San Luigi dei Francesi : *L'Armée de Clovis en marche*, 253.
Égl. Santa Maria della Pace : *Épisodes de la vie de la Vierge*, 255.
Égl. Santa Maria della Pace : *La Nativité*, 266.

Signorelli (Luca) **d'Egidio di Ventura**. — Florentin. — Cortona, 1441 ; † après 1523,

Élève de Piero della Francesca. Travailla à Cortona, Florence, Loreto, Rome. Monte Oliveto, Orviéto et Sienne.

Chap. Sixtine : *La mort de Moïse*, 151.
Égl. San Gregorio Magno : *Saint Michel, les Apôtres et des Saints*, 295.

Simome Martini, dit **Simone Memmi**. — Siennois. — Sienne, 1285 (?) ; † Avignon, 1344.

Élève de Duccio, vécut à Sienne, Florence, Naples et Avignon.

Musée chrétien : *Descente de croix; Saints et Saintes; Le Coup de lance*, 79.

Sommacchini (Orazio), ou **Sammacchini**, ou **Fummaccini**. — Bolonais. — 1532 ; † 1577.

Vécut à Bologne, Rome, Crémone et Parme.

Salle Royale : *Donation faite au pape par le roi des Lombards*, 137.

Spagna (Giovanni **di Pietro**, dit **Lo**). — Ombrien. — (?) vraisemblablement en Espagne ; † Spolète, 1529.

Élève du Pérugin, vécut en Ombrie et dans les Marches.

Pinac. : *L'Adoration des Rois Mages*, 25.

Subleyras (Pierre). — Français. — Uzès, 1699 ; † Rome, 1749.

Élève de Rivalz. Prix de Rome en 1726. Vécut en Italie.

Égl. Santa Maria degli Angeli : *La messe de sainte Basile*, 204.
Égl. Santa Francesca Romana : *Saint Benoît ressuscitant un enfant*, 291.

Tibaldi (Pellegrino **di Tibaldo dei Pellegrini**, dit **Pellegrino**). — Bolonais. — Valdesa, 1527 ; † Bologne, 1600.

Vécut à Bologne, Rome et fut appelé en Espagne par Philippe II pour décorer l'Escurial.

Égl. San Luigi dei Francesi : *Baptême de Clovis*, 253.

Tisi. — Voir **Garofalo**.

Tiziano. — Voir **Vecelli**.

Torriti (Jacopo). — Florentin. — Travaillait dans la deuxième partie du XIIIe siècle.

Mosaïste. A été confondu, à tort, par Vasari, avec Jacobus de Florence, moine franciscain qui florissait vers 1225.

Égl. Santa Maria Maggiore : *Mosaïques de la voûte*, 215.
Égl. San Giovanni in Laterano : *Mosaïques*, 221.

Tremollière (Pierre-Charles) ou **Trimolières**. — Français. — Cholet, 1703 ; † Paris, 1739.

Élève de J.-B. Van Loo. Académicien en 1747. A Rome de 1728 à 1734. Décora, à Paris, l'hôtel de Soubise (Dépôt des Archives).

Égl. Santa Maria degli Angeli : *La chûte de Simon le Magicien*, 203.

Trometta (Niccolò). — Voir **Niccolò da Pesaro**.

Ugo da Carpi. — Romain. — Vers 1450 ; † 1520.

Peintre et graveur.

Égl. San Pietro in Vaticano : *Saints et Saintes*, 318.

Valentin (Jean **de Boulogne**, dit **Le**). — Français. — Coulommiers, 1591 ; † Rome, 1634.

Élève de Simon Vouet. Imitateur de Michel-Ange de Caravage.

Pinac. : *Martyre des saints Processus et Martinien*, 26.

Vannucci. — Voir **Perugino**.

Vasari (Giorgio). — Florentin. — Arezzo, 1511 ; † 1574.

Peintre et littérateur.

Salle Royale : *Les flottes réunies devant Messine*, 135 ; *L'Amiral Coligny blessé est transporté dans sa demeure; Assassinat de l'Amiral; Le roi Charles X témoigne sa joie en apprenant cette mort*, 136 ; *Rentrée à Rome du pape Grégoire X*, 137 ; *La bataille de Lépante*, 138 ; *Excommunication de Frédéric II*, 139.

Égl. San Pietro in Montorio : *Conversion de saint Paul*, 338.

Vecelli (Tiziano), dit **Il Tiziano**. — Le Titien. — Vénitien. — Piere di Cadore, 1477 ; † Venise, 1576.

Élève de Bellini, vécut à Venise ; fit, en 1545, un voyage à Rome.

Pinac. : *Les Six saints*, 26 ; *Portrait d'un doge*, 27.

Veit (Philippe). — Allemand. — 1793 ; † 1877.

Égl. Santa Trinita dei Monti : *La Vierge*, 195.

Venusti (Marcello). — Romain. — Mantoue ou Côme, (?) ; † 1580.

Élève de Pierino del Vaga.

Égl. San Giovanni in Laterano : *L'Annonciation*, 222.

Égl. San Agostino : *Couronnement de sainte Catherine; Deux Saints*, 244.

Vitale. — Bolonais. — xive siècle.

Musée chrétien : *Vierge et Moines*, 77.

Viti (Timoteo), ou **della Vite**. — Ombrien. — Urbin, 1469; † 1523.

Élève de Francia. Travailla à Urbin, Bologne, Rome et Forli.

Égl. Santa Maria della Pace : *Les Prophètes*, 262.

Vivarini (Antonio) **da Murano**. — Vénitien. — Florissait de 1440 à 1470.

Il eut comme collaborateur Giovanni d'Allemagna.

Musée Saint-Jean-de-Latran : *Saint Antoine et Saints*, 229.

Vivarini (Bartolomeo) **da Murano**. — Vénitien. — Florissait de 1451 à 1499.

Élève d'Antonio.

Égl. San Marco : *Saint Marc*, 239.

Viviani (Antonio), dit **Il Sordo d'Urbino**. — Romain. — Urbino, xvie siècle.

Élève du Baroche. Vécut à Urbin, Rome et Fano.

Égl. San Gregorio Magno : *Fresques*, 295.

Zampieri (Domenico). — Voir **Domenichino**.

Zuccheri (Federigo). — Romain. — San Angelo in Vado, 1543; † 1609.

Frère et élève de Taddeo. Travailla à Florence et à Rome et fut appelé en Espagne par Philippe II.

Salle Royale : *Prise de Tunis*, 137; *Le pape Grégoire VII relevant l'empereur Henri IV de son excommunication*, 137.

Chap. Pauline : *La chûte de Simon le Magicien; Le Baptême du centurion Corneille*, 142.

Égl. San Pietro in Vaticano : *Le Passage de l'Ancien au Nouveau Testament*, 318.

Zuccheri (Taddeo).—Romain.— San Angelo in Vado, 1529; † Rome, 1566.

Élève de son père Ottaviano et de Giacomone de Faenza. Vécut à Rome.

Salle Royale : *La donation de Charlemagne*, 137.

Égl. San Marcello : *Épisodes de la vie de saint Paul*, 237.

Égl. Santa Maria della Consolazione : *Peintures murales*, 300.

Zuccheri (École des).

Égl. Santa Sabina : *Fresques*, 294.

Égl. San Giovanni Decollato : *Naissance de saint Jean*, 302.

École antique.

Musée chrétien : *Les Noces Aldobrandini*, 80.

Égl. Santa Maria in Trastevere : *Mosaïques*, 332.

École bolonaise.

Pinac. : *La Vierge, l'Enfant et saint Jérôme*, 27; *Le Christ en gloire*, 28.

École byzantine.

Égl. Santa Maria Maggiore : *La Vierge et l'Enfant Jésus*, 216.
Égl. SS. Quattro Coronati : *Peintures murales*, 303.

École espagnole.

Salle du Consistoire : *Saint François-Xavier*, 130.

École italienne.

Appart. de Sa Sainteté : *La Résurrection*, 128; *La Vierge adorée par deux moines*, 129; *Vierge et Saints*, 129.
Égl. Santa Maria sopra Minerva : *La Vierge*, 250.

École ombrienne.

Musée chrétien : *Vierge, Enfant et Saints*, 78.
Égl. Santa Trinita dei Monti : *Épisodes de la Passion*, 197.
Égl. Santa Croce in Gerusalemme : *Épisodes de la découverte de la vraie croix*, 218.
Égl. Santa Maria sopra Minerva : *Le Sauveur*, 245.
Égl. San Pietro in Vaticano : *La Vierge et l'Enfant entre la Madeleine et sainte Claire*, 318.

École siennoise.

Musée chrétien : *Le Christ en croix; La Mère du Sauveur; Le Christ en croix*, 78; *Triptyque*, 79.

École vénitienne.

Pinac. : *Pietà*, 28.
Appart. de Sa Sainteté : *Saint Sébastien*, 129.
Égl. Santa Francesca Romana : *Un pape recevant un gentilhomme*, 291.

Mosaïques.

Églises : Santa Pudenziana, 210. — Santa Maria Maggiore, 212. — Santa Croce in Gerusalemme, 219. — San Giovanni in Laterano, 221. — Santa Prassede, 231. — Santa Maria sopra Minerva, 250. — SS. Cosma et Damiano, 288. — Santa Francesca Romana, 290. — Santa Sabina, 293. — Santa Maria in Domnica ou della Navicella, 299. — San Clemente, 306. — San Pietro in Vaticano, 316. — Santa Maria in Trastevere, 328. — Santa Cecilia in Trastevere, 332. — Santa Agnese fuori le Mura, 340. — Santa Costanza, 341. — San Lorenzo fuori le Mura, 343. — San Paolo fuori le Mura, 344.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Introduction V
La Peinture a Rome VII
Bibliographie XIX

PREMIÈRE PARTIE

Le Vatican. — I

Troisième étage : La Pinacothèque 5
Deuxième étage : Les Chambres ou Stanze. 29
— La Chapelle de Nicolas V 56
— Les Loges 60
Premier étage : La Bibliothèque 74
— Le Musée chrétien 75
— Les Appartements Borgia 81
Appartements particuliers de Sa Sainteté. 126
Chambre de bains du cardinal Bibiena. 131

DEUXIÈME PARTIE

Le Vatican. — II.

La Salle Royale. 135
La Chapelle Pauline. 141
La Chapelle Sixtine 145

TROISIÈME PARTIE

Les Églises.

Pages.
Église Santa Maria del Popolo. 185
— Santa Trinita dei Monti 194
— Santa Maria della Concezione 199
— Santa Maria della Vittoria. 202
— Santa Maria degli Angeli 203
— San Silvestro al Quirinale. 207
— Santa Pudenziana. 210
— Santa Maria Maggiore 212
— Santa Croce in Gerusalemme 218
— San Giovanni in Laterano. 220
Musée Saint-Jean-de-Latran. 223
Église Santa Prassede 231
— San Martino de' Monti 234
— San Pietro in Vincoli. 235
— San Marcello 236
— San Marco 238
— San Ignazio. 240
— San Agostino. 242
— Santa Maria sopra Minerva 245
— San Luigi de' Francesi. 251
— Santa Maria dell' Anima 255
— Santa Maria della Pace. 259
— Del Gesù 267
— San Andrea della Valle. 270
— Santa Maria in Vallicella 276
— San Giovanni de' Fiorentini. 279
— San Carlo ai Catinari. 280
— Santa Maria in Aracœli. 282
— SS. Cosma et Damiano 288
— Santa Francesca Romana. 290
— Santa Sabina 293
— San Gregorio Magno 295
— Santa Maria in Domnica 299

Pages.
Église Santa Maria della Consolazione 300
— San Giovanni Decollato. 302
— SS. Quattro Coronati. 303
— San Clemente. 305
Palazzo dei Padri Penitenzieri 313
Église San Pietro in Vaticano. 315
— San Onofrio 324
— Santa Maria in Trastevere. 328
— San Cosimato. 331
— Santa Cecilia in Trastevere 332
— San Pietro in Montorio. 335
— Sant' Agnese fuori le Mura 340
— Santa Costanza 341
— San Lorenzo fuori le Mura 343
— San Paolo fuori le Mura 344
— Grotta Ferrata 347

Index. 351

Table des Matières. 373

40164 — Imprimerie LAHURE, 9, rue de Fleurus, à Paris.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01421 1383